LUNES va al TEATRO

Lunes de Revolución Lunes de Revolución

Lunes de Revolución Lunes de, Revolución







RR

director: guillermo cabrera infante. sub-director: pablo armando fernández. director artístico: raúl martínez. portada de lucci.
número: 101. la habana, 3 de abril de 1961. este número ha estado a cargo de rine r. leal. fotos: mayito, crucet y archivo.



"LUNES Y EL TEATRO CUBANO"

De viejo le viene el interés a LUNES por las cosas del teatro. Desde su primer número —y ya éste es el 101— por nuestras páginas han pasado piezas teatrales, críticas, opiniones, entrevistas, conversatorios, reportajes, fotos y mucho más que demuestra que LUNES ha sido para el teatro un amigo fiel y persistente. Podemos tal vez vanagloriarnos de ser los introductores de Brecht o Ionesco para los lectores cubanos, de revalorizar nuestro folklore y nuestra danza, de situar en su justa medida una serie de valores y sobre todo, de estimular a una serie de autores que hicieron sus primeras armas a través de nuestras páginas. Pero LUNES a pesar de todo, no estaba conforme y este número es la prueba. Hemos confeccionado un magazine que ha tratado de ser, en la medida de lo posible, una ojeada completa del teatro en Cuba hasta la fecha y que ofrece un panorama de nuestra escena desde la llegada de Colón hasta nuestros días, cubriendo la escena culta al mismo tiempo que la popular, la Revolución, el teatro republicano, las proyecciones futuras, los autores e intérpretes, la escenografía, y las opiniones de nuestros más destacados teatristas. Hay muchas cosas que LUNES VA AL TEATRO quisiera recordar, como la Revista "Prometeo" que llenó toda una época, "La Cueva" que fue el inicio de todo, la temporada de la Xirgu entre nosotros, la labor de Schajowicz en el Teatro Universitario, los sacrificios de las salas y grupos privados, el Little Theatre que hacía teatro en inglés dos o tres veces al año, la ópera cubana, la danza moderna junto a Ramiro Guerra, la labor de descentralización que realiza el Teatro Nacional y las futuras Escuelas de Instructores de Arte, el ADAD, las 90 creaciones de Marisabel Sáenz, las Academias estatales y las privadas, el teatro arena, la crítica, y tantas otras cosas que hemos preferido, ante lo estrecho del espacio, apenas esbozarlas, sugerirlas, cuando más recordarlas para que queden para siempre grabadas en la memoria de todos los teatristas nuevos. Este LUNES VA AL TEATRO es una mirada al pasado teatral, a todo lo que se hizo, pero al mismo tiempo un paso en firme hacia el olvido final de nuestros errores y defectos pasados y la seguridad de que mañana podremos decir que el teatro cubano es mejor que ayer...

Pablo Armando Fernández, Antón Arrufat, Adolfo de Luis, Virgilio Piñera, Gilda Hernández, Isabel Monal



"LUNeS" CONVERSA CON AUTORES DIRECTORES Y CRITICOS SOBRE EL TEATRO CUBANO

RINE LEAL: En primer lugar quiero, en nombre de "Lunes de Revolución", agradecerles la asistencia de ustedes esta tarde aquí, y toda la cooperación que nos puedan brindar al respecto. La idea de esta charla, muy informal, con los directores, autores, críticos y elementos que pudiéramos llamar oficiales del teatro en Cuba, parte de lo siguiente. "Lunes de Revolución" ya fue al cine, como ustedes saben, y ahora va a ir al teatro, es decir, va a ir al teatro en Cuba. Nosotros estamos preparando un número especial, completamente dedicado a la actividad teatral en Cuba. A ese respecto el número se va a componer de varias partes, es decir: aspectos fotográficos, artículos críticos e históricos sobre el teatro en Cuba, la escenografía, el aspecto de la descentralización teatral llevada a cabo por el Teatro Nacional, en fin, diversos aspectos. Pero nos ha parecido que uno de los mejores elementos era tener una especie de charla o conversatorio con las personalidades más destacadas en el teatro cubano con respecto, precisamente, a la expresión teatral cubana, es decir, al teatro cubano. La idea fundamental, al reunirnos aquí esta tarde, es analizar qué cosa es el teatro cubano...

En primer lugar también quiero decir que nosotros hemos creído conveniente invitar a esta reunión de artistas cubanos, para tratar el tema del teatro cubano, a una personalidad uruguaya que está completamente identificada e integrada con el teatro en Cuba, y se trata del señor *Hugo Ulibe,* actualmente trabajando en el Teatro Nacional. Creo que su aporte y su experiencia, incluso la comparación que él pueda hacer entre lo que él conoce de Uruguay y lo que pueda hacer en Cuba, será muy valiosa para nosotros. Y a ese efecto, con el fin de sintetizar la charla, creo que pudiéramos limitarla, es decir, dar los tópicos. Si a ustedes se les ocurre algún otro, o lo rechazan, en fin, eso está completamente a la elección de ustedes. Es decir, a mí me parece que podemos discutir qué cosa es o debe ser el teatro cubano, en tres tópicos: Primero, si existe esa cosa que se llama un teatro cubano; Segundo, por qué. Es decir, por qué ustedes creen que existe o por qué ustedes creen que no existe. Y el tercer elemento es muy importante, que es el siguiente: ¿es correcta la actual posición del teatro en los momentos actuales?, es decir, ¿es correcto el tipo de teatro o el teatro cubano está reflejando correctamente el actual momento de Cuba? Así que yo les he presentado el tema y lo dejo a la elección de ustedes... A ver quién quiere comenzar a hablar... quién de ustedes quiere contestar a la pregunta ésa de si existe esa cosa que se llama el teatro cubano, o si no existe. Quizás Valdés Rodríguez, que tiene una larguísima experiencia en la crítica teatral, y que se puede decir que ha visto el teatro cubano desde nacer casi, pudiéramos decir...



VALDES RODRIGUEZ: Bueno, yo creo que aquí, como un teatro organizado, como una actividad teatral continuada a través de años, y con un público considerable, hasta ahora no hemos tenido más que un teatro, que ha sido el teatro "bufo", con una larga temporada en la última etapa, con una larga temporada de cuarenta años, y un público permanente. Desde luego, creo que hay que situarlo en sus características. Es decir, no hay que pretender que fue otra cosa más que lo que fue: un teatro estrictamente popular, en el género más subalterno, con un número de deficiencias considerables, propias del género, propias de su condición, pero al propio tiempo llenando un cometido muy importante, porque dentro de sus características, yo creo que el Teatro Alhambra alcanzó el máximo de lo que pudiera alcanzar. El ideal nuestro de tener un teatro cubano culto, no está realizado, pero me parece que está bastante encaminado hacia ese logro. Hay hoy un grupo considerable —grupos numerosos— de actores cu-

banos, de directores cubanos, de autores cubanos —empieza a haber ya—, y hay también un público interesado en ese teatro, aunque todavía está reducido su radio a prácticamente un número muy pequeño en consideración o en relación con la población nuestra de hoy, cuando se considera que un teatro nacional no puede tenerse como tal a mi juicio, mientras no va logrando un eco en la gran población.

Teatro.... pues sí, claro..., pero lo que se llama tener un teatro en que haya un interés entre el pueblo y este empeño, solamente en el teatro "bufo cubano", o llamado "bufo cubano", y en las demás ocasiones ha sido lo que se ha ido desarrollando lentamente, que creo que somos testigos todos nosotros de lo que se va haciendo, y que a mi me parece que es bastante lo logrado.

RINE LEAL: ¿Usted cree entonces que es correcta la actual posición del teatro en los actuales momentos?

VALDES RODRIGUEZ: Yo creo que ya ése es otro extremo, Rine. Si todo el que está haciendo teatro está en una posición correcta en Cuba o no, si tú quieres decir con eso que las actividades teatrales responden a las demandas del país, en el sentido de lo que ofrece la realidad cubana para hacer teatro, ya eso es otra cosa que yo creo que podemos hablarla posteriormente en el curso de la conversación.

RINE LEAL: Bueno, y qué tal si Calvert Casey nos dice algo.

CALVERT CASEY: Yo creo que si estamos suficientemente alertas a lo que sucede alrededor de nosotros, y lo expresamos en idioma dramático, sin pensar que estamos haciendo teatro cubano, saldrá teatro cubano, ¿qué otra cosa puede salir? Existe, pues, teatro cubano; lo único que necesitamos es seguir haciéndolo, no a la manera del Alhambra, que fue una gran manera, puesto que ya no somos como eran los hombres que hacían teatro en el Alhambra, sino a la manera como somos hoy los cubanos. Pero del Alhambra tenemos que aprender esto: la capacidad enorme de trabajo; el hecho de que aquellos autores no pensaban si estaban o no haciendo teatro cubano. Sencillamente trabajaban, y expresaron admirablemente su época con los recursos a su alcance, y fueron una gran fuente de creación musical y de teatro. Ya aquella Cuba murió; vivimos en otra Cuba, pero tenemos esa lección de trabajo incansable que aprender de ellos, y trabajar sin descanso, y estaremos haciendo teatro cubano.

RINE LEAL: Virgilio, ¿quieres decir algo?

VIRGILIO PIÑERA: Creo que el teatro cubano existe, por un hecho muy simple: que hay obras. Hace diez años, o veinte años, el teatro cubano era esto: un punto aislado. Hoy contamos con éxitos de autores jóvenes. De aquella época, del intermedio, en eso estoy por ejemplo yo, que soy de la generación pasada, el estado del teatro cubano era caótico. Hoy creo que está más organizado. Nunca como autor me he propuesto si voy a hacer teatro cubano; sencillamente escribo mis obras, y de ahí, con otras obras, saldrá teatro cubano. He visto, por otra parte, teatro, porque he vivido varios años en Argentina, en Chile, en Uruguay, y la calidad de ese teatro parece más o menos idéntica a la del teatro de formación cubana. Si el autor cubano tiene un público, y representa sus obras con continuidad, y exhibe una obra tras otra sin que medie un lapso de 5 ó 6 años, como me ocurría a mí y a otros autores que están presentes en esta reunión, entonces creo que daremos coherencia al teatro cubano. Por teatro cubano también se podría entender lo que se puede recoger del eco popular y de la vida nacional. Hasta ahora eso no ha sido posible por las condiciones económicas y sociales en que vivía el país. Creo que el teatro cubano tendrá una concomitancia con el teatro que hacíamos hasta hace poco tiempo, antes de la Revolución, en el sentido de la bondad de este teatro, de la bondad intelectual de este teatro. Ahora, el panorama se ha ensanchado, naturalmente, y el autor está fijado por una realidad objetiva y muy concreta, y eso será una buena carrilera para que pueda escribir un buen teatro y formar lo que se llama una estructura teatral. Creo que a partir de ahí podremos hacer un teatro cubano. Antes teníamos el caos; ahora tenemos una organización, o empezamos a tenerla, y me parece que llegaremos a cuestiones positivas.

RINE LEAL: ¿Qué tal si nos habla un Director?... El Sr. Vigón.

RUBEN VIGON: La pregunta ¿Qué es teatro cubano?, realmente acapara demasiado, pues tenemos que referirnos a la parte histórica como a la parte actual. Yo estuve planteando sencillamente una investigación sobre escenografía en Cuba, hace pocos días, hace pocas horas, y descubrí que de 1900 a 1930 en Cuba funcionaban como veinte escenógrafos, con sus nombres acreditados en distintas actividades. O sea, que se establece un período de 1900 a 1930, de esa actividad de Alhambra, Albisu, etc., etc., y hay un fenómeno, un conato, al derrocamiento de una dictadura, después del cual se inicia un movimiento renovador. Así que luego, ya todos conocemos esa etapa hasta que vamos al encuentro de un equipo humano más o menos adiestrado, del cual somos partícipes casi todos los presentes. Pero yo pudiera concretar esa pregunta de ¿qué es teatro cubano? por otro camino. Por el hecho de haber tenido una Revolución como la nuestra, puede afirmarse ya, sin que lo haya efectivamente, que hay un teatro cubano. Y el hecho de esta Revolución, que yo afirmo que hay teatro cubano, es por la respuesta viva al concurso teatral.

Creo que existiendo un país libre ha de existir su teatro. Creo que estamos en el camino de poder afirmar de que si esta reunión se celebra dentro de un año, habrá un pueblo entero que va a responder que sí a esta pregunta de si hay o no hay teatro cubano. Yo creo que sí, que con la labor que se está haciendo por el campo, dentro de un año la respuesta es completamente afirmativa; estamos en el camino, y sólo el proceso de este camino en que estamos es el que podrá responder de modo absoluto, y afirmativamente, que hay teatro cubano.

RINE LEAL: Bueno, y qué tal ahora si Arrufat nos dice algo, como autor teatral.

ANTON ARRUFAT: Bueno, como autor teatral, yo creo en la existencia del teatro. Yo creo que hay un teatro que plasmar, que es el teatro que a uno le rodea, basado en la imaginación del escritor. Yo creo que el cubano tiene grandes condiciones para sacar de ahí un material que pueda trabajarse en una pieza de teatro. El tono de la conversación cubana, por ejemplo, tiene sus características propias, y que se ha ido viendo a través de dos o tres obras importantes que se han escrito en Cuba por escritores cubanos; y la manera de caminar; y el modo de comportarse, también yo creo que son cubanos... O sea, que yo creo que si una obra cubana se montara, sea de cualquier tipo, sea costumbrista o no, se montara en Argentina, o se montara en París, sería reconocida inmediatamente como una cosa que no se acostumbra a ver allí, y que tiene diferencias al manifestarse. Luego, ya existe el teatro cubano. Lo único que yo creo que los autores deben intensificar esas diferencias, y plasmarlas artísticamente. Otro problema del asunto del teatro cubano, es la falta de público. Durante un tiempo, antes de la Revolución, por ejemplo, yo recuerdo que el público no iba a ver piezas de autores cubanos, o no iba casi nunca, y las piezas que se ponían eran casi un fracaso... Después, en el año 59 y el 60, hubo varias piezas de teatro cubano que fueron un éxito, más o menos, de público. Y eso me lleva a preguntarle a algún Director de teatro que esté aquí, ¿cuáles son los defectos de una obra de teatro cubano?, ¿por qué el público reacciona ante una obra de teatro cubana, poniéndola en duda, poniéndola entre paréntesis? Yo creo que un Director de teatro debe darse cuenta inmediatamente de cuál es el defecto, por qué esa obra no acaba de cuajar en el público.

Si algunos de los Directores que está aquí quiere asumir esa responsabilidad de respondernos, le dejo la palabra.

RINE LEAL: Adolfo de Luis, ¿cuáles son los defectos de una obra cubana?

ADOLFO DE LUIS: Estimo que si un teatro nacional ha de juzgarse por la calidad de sus dramaturgos, más que por el número de los mismos, el cubano está en sus comienzos. Como hombre de teatro no me conformo con la proyección intelectual *"per se"* de la pieza representada, ya que me son importantísimos su estructura dramática y su diálogo. Ha de tenerse en cuenta, y esto se pasa muchas veces por alto en nuestro medio, que una idea por positiva que resulte para la buena marcha y progreso sociales, no funciona al menos con toda su magnitud, si no está correctamente expuesta. El teatro es un género literario, sí, pero es literatura viva; por consiguiente, con una proyección distinta a las de su género, y que conlleva una forma también distinta. Las obras cubanas, y yo he tenido el gusto y la satisfacción de dirigir varias y de leerlas todas, padecen de esos defectos estructurales. En esos defectos está, como es natural, implícito el diálogo. Hay obras que tienen una magnífica intención, pero la proyección es negativa. O sea, no hay público que se trague eso en esa forma

El dramaturgo debe ser un hombre de Teatro, tener nociones de dirección y de actuación; muchos leen literatura, sí; pero es que a lo mejor una obra en un libro resulta interesante, pero en el teatro puede ser un mamotreto; un parlamento puede ser precioso en el libro, pero no en el teatro. Yo creo que ése es uno y quizás el principal, el fundamental de los errores de los dramaturgos, que no tienen el conocimiento suficiente de la técnica teatral. Muchas de las obras nuestras tienen un valor temático, la mayoría son hombres inteligentes los que las escriben, ¿pero cómo la escriben?, ¿cómo está proyectada esa idea? Desde el punto de vista de espectáculos, negativo; o un espectáculo *"per se"*, repito la frase hecha. Y uno se queda diciendo: ¿aquéllo qué cosa es?, ¿es una obra de teatro, un gran show, o es una basura? El público no tiene la sutileza nuestra para captar las pequeñas cosas, pero eso es importantísimo. Esa es mi opinión.

RINE LEAL: A mí me gustaría, por ejemplo, saber la opinión de algún autor, ya que tú hablas de autores marginados...

ADOLFO DE LUIS: Marginados del Teatro.

RINE LEAL: Marginados del Teatro, exactamente. Yo creo que aquí hay dos opiniones.

ANTON ARRUFAT: Yo creo que en cuanto a la estructura de una obra, en cuanto al desarrollo de las escenas, Adolfo tiene razón; en cuanto al lenguaje que se utiliza en la obra, ya eso es privativo del autor que puede utilizar cualquiera, hablen así o no hablen los cubanos. Porque en fin de cuentas yo no creo que el autor escriba en el aire, si escribe así es porque ha oído a varios cubanos hablar así, y presenta esa pequeña parte de la realidad, que al llegar al público se va enriqueciendo.

RINE LEAL: A mí me gustaría conocer en ese sentido la opinión de Carlos Felipe, que se puede calificar como un autor realmente marginado de la actividad teatral; es un señor que está en su casa, a quien es casi imposible verlo, muy difícil de localizar. Le agradezco en el alma que haya venido y me gustaría que nos conversara un poco.

CARLOS FELIPE: Yo creo que tiene razón Adolfo; el teatro tiene necesidades que hay que atender; la cuestión técnica en el teatro, por ejemplo, es fundamental. Se puede planear perfectamente un asunto y después resultar una novela dialogada. Ahora yo me quiero referir a la cuestión de la pregunta fundamental, si hay o no Teatro en Cuba. Desde luego que si lo hay, y no de ahora; antes, hace dos o tres años, nosotros podíamos tener dudas en eso, pero ya no podemos tenerla. La ayuda que ha tenido el teatro de parte de las instituciones estatales ha contribuido a su acrecentamiento. Hoy en día podemos afirmar que hay muchas personas que están surgiendo y otras que anteriormente se dedicaban a otras actividades literarias. En eso estoy de acuerdo con Adolfo. Además, tenemos la aceptación del público. Ahí tenemos el éxito de "Medea", de "Electra Garrigó", "La Taza de Café"; así que podemos afirmar que hay Teatro Cubano, hay autores y hay público. Y en cuanto a la solución, creo que si el Estado sigue por ese mismo plano, y ayudando a que se estrenen nuevas obras, creo que podremos hablar más extensamente de muchas obras de Teatro. Yo tengo una fe absoluta en el Teatro Cubano. Desde luego, yo no creo que el Teatro Cubano se haya de ceñir ni a un programa ni a una definición,

sino que de todo ese conjunto, es decir, una cosa con muchas facetas y caracteres distintos se encontrarán unas facetas buenas, otras malas; se encontrarán algunas obras con valores literarios, otras con valores técnicos; pero de todo ese conjunto saldrán los rasgos aquéllos que caracterizarán al Teatro Cubano. Esos rasgos no se pueden predecir cuáles son, pero eso será la esencia del Teatro Cubano. No tengo nada más que decir.

RINE LEAL: Damos la palabra al Teatro Nacional. Vamos a ver ... Isabel si quiere hablarnos o Gilda.

GILDA HERNANDEZ: Yo creo que la pregunta concreta es si existe o no el Teatro Cubano. Sí; yo creo que existe, comenzando, un Teatro Cubano. Entonces, a mi me interesaría mucho que aquí se estableciera una especie de polémica de algunas cosas que se han mencionado aquí para que esta reunión no se desenvuelva muy fríamente, sino que haya opiniones para que no se circunscriba solamente a contestar la pregunta; es decir, que haya debate, que me parece una cosa interesante.

RINE LEAL: Gilda, déjeme decir que cuando surgió la idea de celebrar esta reunión hubo una serie de personas que me auguraron que iba a terminar con pésimos resultados... (RISAS). Pero de todas maneras yo creo que introducir ese pequeño tono de discusión, es interesante, porque si todos estamos de acuerdo no hay razón para reunirnos. Así que te agradezco el enfoque.

GILDA HERNANDEZ: Yo creo que sí, que en Cuba se están sentando las bases de un Teatro Cubano. Ahora, yo creo que existen muchas dificultades y la principal es la falta de interés en el público, en el pueblo, en las grandes masas, por el teatro. Aquí hubo una cosa muy curiosa que el director Adolfo de Luis apuntó, que a mí me parece muy interesante. Si el público cubano que asiste a los espectáculos teatrales tiene un nivel muy superior a lo que pueda producir el autor que comienza, es muy exigente en cuanto a lo que producen esos autores. Entonces se produce allí una cosa completamente en desacuerdo. Es decir, si hubiera un verdadero interés y asistieran todas las masas populares al teatro, entonces los autores comenzarán a dar un teatro de acuerdo a la mentalidad, al gusto, a lo que puede tener ese pueblo, sería una cosa muy provechosa. Entonces, a mí me parece que lo más importante en Cuba para la creación de un verdadero teatro cubano es despertar el interés del pueblo al teatro.

Yo creo que si se continuara llevando teatro a los lugares más apartados, se tratara de llevar al pueblo al teatro —yo no puedo dar la fórmula exacta para hacer eso— yo creo que así se lograría mucho. Y en Cuba hay mucho talento, pero mucho, mucho talento; lo que no hay es interés por el teatro, ni la forma de que ese talento se aproveche en beneficio del teatro.

RINE LEAL: Y Hugo Ulibe, ¿qué nos puede decir al respecto?

HUGO ULIBE: En realidad nuestra presencia aquí obedece, más que nada, a la intención de aprender y conocer el problema del Teatro Cubano. Nosotros estamos hace muy poquito tiempo en La Habana y conocemos muy poco, tanto del teatro desde el punto de vista literario como de los espectáculos. Es decir, que es muy difícil dar una opinión a ese respecto. Creemos no solamente que van muy bien encaminadas las conversaciones éstas, sino también que se han señalado cosas muy importantes. Y como ha dicho el compañero Piñera, es muy cierto que los problemas culturales latinoamericanos nos son comunes; también es común, más o menos, el estado de su desarrollo. Es cierto también que en estos momentos Cuba tiene la enorme ventaja, la anhelada ventaja, de una Revolución que la coloca en una doble posición: de la de una enorme libertad, por una parte, y de una enorme responsabilidad frente a todo el conjunto de la cultura latinoamericana, por otro. Es así, entonces, que los autores cubanos deben saber, y me creo en el deber de advertírselos como extranjero, que hay un enorme interés por ver cómo la Revolución influye en favor de la obra creadora, cómo producen un teatro que seguramente se va a manejar dentro de otras coordinadas de las que se manejan en otros países con sus enormes problemas de objeción, como están muchos de nuestros países. En ese sentido, es entonces que el autor cubano deberá siempre circunscribir su labor creativa, como toda empresa cultural latinoamericana que se emprenda, dentro de las líneas de lo popular y lo nativo. Estas son las dos determinantes más evidentes y más imprescindibles y más inevitables...

RINE LEAL: Es decir, un teatro que sea popular, y al mismo tiempo nacional.

HUGO ULIBE: Sí, que dé una pauta de lo nacional. Esto, claro está, crea una serie de problemas anexos, que no voy a entrar en este momento a analizar, ni estoy en condiciones de hacerlo.

ANTON ARRUFAT: La pregunta que yo haría al Sr. Ulibe es la siguiente: ¿qué entiende usted por teatro popular o teatro nacional?, porque usted ha utilizado las dos palabras en dos diferentes ocasiones.

ULIBE: Sí. Esas dos palabras son realmente el centro de las polémicas, en otras mesas redondas que también suelen ser abundantes y polémicas, cuando nos pongamos a definir estos dos términos. Nosotros entendemos por "teatro nacional", es decir, cuando se plantea un problema de teatro nacional, se plantean generalmente dos problemas: es decir, se afirma por un lado que será teatro nacional todo aquél escrito por un autor que pertenezca a una comunidad determinada lingüística, económica y social, es decir, que aunque un autor escriba en Cuba sobre los hititas, está haciendo teatro cubano porque de ninguna manera puede evitar estar escrito en un ambiente cultural y una serie de razones más. Por otro lado, se dice que teatro nacional es aquel que atiende solamente a los temas nacionales, es decir, a las características más o menos exteriormente a través de una nacionalidad. Nuestra posición al respecto, que no es nada definitivo y que estamos dispuestos a cambiar continuamente en la dialéctica de las ideas, es que no puede considerarse teatro nacional un teatro que imite exteriormente solamente la forma de lo nacional. Es decir, es evidente que nuestros países tienen no desde un punto de vista regional, pero tienen una forma de expresión propia, que es latinoamericana, y que en muchos casos tiene características locales muy claras, y que es deber del autor el tratar de identificarlas, y no sólo eso, sino darles una forma artística que las haga estéticamente apreciables. Eso en cuanto a lo nacional. Ahora, en cuanto a lo popular, ahí sí no me cabe duda: popular debe ser un teatro que llegue a todas las capas de la población, sobre todo a aquéllas que más lo necesitan.

ANTON ARRUFAT: Yo quisiera volver a preguntarle al señor Ulibe lo siguiente: si usted no cree que quizás el término de teatro nacional destruya un teatro para destacar entonces otro, es decir, "la obra de este autor es nacional, y la obra de este otro no lo es", o si debemos aceptar que todos los autores que escriban en un país representan a esa nación, aunque la parte que ellos representan sea menos reconocible por los críticos.

ULIBE: Creo que primeramente el problema de la exclusión yo no lo entendía de ningún punto de vista, es decir, que deba excluirse a unos autores y a otros no. No creo que pudiera plantearse el problema de exclusión sin caer en el totalitarismo cultural. Esto no existirá más, y aquéllo sí. Y en cuanto a lo que decíamos de lo nacional y lo popular, claro está, aquí se vertió un elemento, que lo vertió el compañero Casey, que es el elemento tiempo. Un autor puede haber llegado a un grado de su desarrollo teatral, que el público no ha alcanzado, pero que posteriormente alcanzará. Estas no son experiencias estéticas vacías, sino que históricamente van condicionándose y van recreándose continuamente en la dinámica de la historia. Es decir, un autor que no es popular en un momento, puede ser popular pocos años después, o hasta pocos meses, aunque parezca demasiado atrevido decirlo así.

ANTON ARRUFAT: Yo quisiera decir, porque yo insistía sobre la palabra nacional, que es lo siguiente: yo considero como autor que la palabra nacional es como un principio de coacción de los autores. Lo importante es entonces utilizar la palabra nacional en un sentido muy amplio, en el sentido primero, que es el que yo creo que debe utilizarse, como que cada persona que escriba en Cuba escribe cubanamente, porque no escribe en el aire, porque nadie escribe en el aire. La gente refleja su realidad pasada por su imaginación, pero la tiene que reflejar, porque no hay otra. Así que yo creo que el concepto de nacional debe extenderse y decirse: todos son nacionales, porque todos escriben en Cuba.

RINE LEAL: Bueno, hace rato que yo veo a Beltrán tomando una serie de notas y escribiendo a una velocidad pasmosa. Yo quisiera ver qué nos tiene que decir él.

ALEJO BELTRAN: Bueno, yo he tomado algunas notas, pero son de tipo personal, no para... Me parece que esto es muy interesante.

Yo quería referirme a un aspecto que no se ha mencionado, y es sobre el teatro cubano y los autores. Desde luego, a mí lo que me interesa más, creo que los puntos esenciales a considerar, hablando del teatro cubano, son el autor y el público. No es que subestime a los actores, sino por el contrario, es que yo creo que los actores es una materia virgen, que está aquí y en todas partes, y se van formando gradualmente. Ahora bien, me parece muy importante, sobre todo considerando las posibilidades de un teatro desde el punto de vista del autor joven, del autor nuevo, del cual hay una nueva hornada, que sin duda alguna irá creciendo, bastante importante, sin que esto tampoco implique subestimación de los que no son nuevos, que ya son autores que son hechos y tendrán su trabajo creativo regular, pero considero que desde ese punto de vista es muy importante que los autores, que el público, vean obras de la mayor calidad, obras nuevas, las mejores obras del mejor montaje y la mejor representada.

Ahora bien, entonces esto trae parejo otro aspecto, que son los aficionados. Me parece, está ahora contemplándose el festival del teatro obrero y campesino. Eso es muy importante, eso es de una gran trascendencia. Ahora bien, el teatro aficionado debe estar situado como aficionado, porque es muy perjudicial, sobre todo para el público, y eso lo he comprobado en La Habana en varias ocasiones, obras montadas por gente totalmente inexperta, desde el director a los actores todos, tratando de presentarse como una cosa ya lograda. Entonces eso desorienta mucho al espectador, al público del teatro que se está formando, que tiene interés, que tiene dudas, que vacila y que se cohibe. Hay personas que ante una experiencia de ese tipo, se alejan del teatro en lugar de acercarse a él. Y eso es lo que me parece que es un aspecto que no se debe olvidar.

RINE LEAL: ¿Qué cree usted del concepto ése nacional de que hablaba Arrufat, sobre qué cosa es una obra nacional cubana? Es decir, todas las obras escritas en Cuba, aunque tengan por tema, digamos, un personaje japonés o un tema japonés, ¿es cubana, es nacional, o no?

BELTRAN: Bueno, yo creo que lo importante del teatro es que sea buen teatro. En eso coincido con Piñera, que ha hablado hace un momento. Si una obra de teatro de un autor cubano es una buena obra de teatro sin duda alguna que es nacional; pero, como decía el Sr. Ulibe, eso es obvio, y no es lo importante. Lo importante es que este clima que tenemos ahora, nunca visto en Cuba, es excepcionalmente favorable para que se desarrolle en toda una serie de autores en potencia —y algunos ya trabajando— sus posibilidades. Entonces, ya veremos, en el curso del tiempo, qué es lo que se va a producir. Inevitablemente serán obras que reflejarán la atmósfera nacional en cierto modo, aunque hablen de casos y se refieran a épocas y circunstancias que no son las nuestras en este momento. No creo yo que haya una directriz rígida en ese sentido.

RINE LEAL: Bueno, ya que hablamos de autores que son potencias, a mí me gustaría conocer la opinión de dos autores aquí presentes que son Matías Montes y José Triana, a ver qué ellos tienen que decirnos al respecto.

JOSE TRIANA: Yo sólo quiero trabajar...

MATIAS MONTES: Creo, como autor, que las bases del teatro cubano descansan, naturalmente, en el autor. Cuando dentro de un siglo se hable del teatro cubano, será referido directamente a la producción dramática, a base de los autores nacionales, que han de ser el eje fundamental de nuestro teatro. Por consiguiente, sobre los autores descansa la máxima responsabilidad, que no

podrá realizarse con éxito sin que los demás elementos integrantes del teatro se hagan responsables de cumplir con sus tareas artísticas... En conclusión, creo que hay un teatro cubano en desarrollo.

RINE LEAL: Bueno, Matías, y qué tú opinas sobre ese concepto nacional, que parece ser muy interesante. ¿Tú crees que cualquier obra escrita por un cubano, aunque tenga un tema extranjero, es nacional, es cubana.

MATIAS MONTES: Creo que sí, que cualquier obra de autor cubano es cubana.

RINE LEAL: Bueno, qué tal entonces si conversamos con algunos directores que han tenido muy buena experiencia con el teatro cubano, por ejemplo, Julio Matas y Juan Guerra.

JULIO MATAS: Yo quería aludir especialmente al problema de la tradición. Aquí se ha pasado un poco rápidamente sobre ella. Yo creo que en Cuba, y en general en Hispanoamérica, se ha descuidado mucho el cultivo de nuestros clásicos, y no hay que olvidar que el teatro clásico español es patrimonio de todos nuestros pueblos. Yo propongo una mayor atención de los teatristas hacia los grandes autores del siglo de oro; los jóvenes autores se formarían respirando ese aire refrescante, aunque luzca paradójico, que es la buena y vieja tradición. Algunos autores conocidos como de vanguardia, han reconocido públicamente lo que deben a la tradición. Se podrían trazar líneas y parentescos, por ejemplo, entre Ionesco y Moliere, entre Tolstoi y Racine, etc.

RINE LEAL: Adolfo de Luis...

ADOLFO DE LUIS: Yo tengo un punto que añadir a lo dicho por Julio Matas, y lo he dicho varias veces ya: el problema del montaje del teatro clásico en nuestro medio y con nuestros intérpretes. Yo considero que él indiscutiblemente tiene toda la razón, que es traicionar una base cultural, pasar por alto una serie de cosas con una proyección teatral de los clásicos internacionales; en el campo nuestro: los españoles. Pero existe un hecho importantísimo y fundamental para mí, individualmente, en mi proyección de la responsabilidad dramática. Yo considero que nuestros intérpretes no son aptos aún, por poca eficiencia interpretativa técnica, para interpretar el teatro contemporáneo, que indiscutiblemente es mucho más fácil hablar en el lenguaje de Miller, que hablar en el lenguaje de Lope, y Calderón.

RINE LEAL: Ahí está Julio Matas, que parece tener otro punto personal.

JULIO MATAS: No creo en esa ineptitud, es decir, hay muchos autores cubanos que tienen una magnífica dicción, que saben decir un texto en español, bueno, bueno; en fin, son actores. Yo recuerdo las representaciones del teatro universitario; no todas, pero algunas de ellas eran francamente muy aceptables. Esa de la "Discreta Enamorada" la recuerdo como una cosa muy O.K., buena.

ADOLFO DE LUIS: Perdón, Julio. Sí, como cosa de teatro estudiantil universitario. Ahora, no estamos en ese plano ya hoy en día en Cuba; yo estoy de acuerdo con Alejo Beltrán, porque yo he pasado por esas dificultades: tener que hacer obras con repartos enormes, y captar individuos ineptos porque no hay otros, no se encuentran. Y el resultado, estoy de acuerdo con él en que eso es negativo, y siempre lo he dicho; y se ha demostrado. Ya hemos visto el por qué el público no asiste a los actos; porque es mal tocada la pieza, y no resulta...

RINE LEAL: Bueno, y por qué no escuchamos ahora a Juan Guerra, que creo que tiene algo que decir.

JUAN GUERRA: No, es simplemente que como dijeron que yo tenía una larga experiencia en cuanto a la dirección de obras cubanas, yo quiero que ustedes sepan que mi experiencia se limita a un estudio bastante exhaustivo que hice durante cierto tiempo de la obra de uno de nuestros dramaturgos, que ha sido considerado como el mejor de su generación. Todos ustedes saben que me refiero a José Antonio Ramos, que durante mucho tiempo se ha clasificado como el autor dramático mejor de la llamada primera generación republicana. Ahora bien, si seguimos distribuyendo nuestros autores por generaciones, yo que cronológicamente pertenezco a la última actuante en el desarrollo del teatro cubano, al decidirme a investigar la labor como autor de Ramos, lo hice para situarme como un miembro de esta generación frente a un hecho literario y dramático, al que pudiéramos considerar ya como histórico. Ahora bien, después yo representé dos obras de Ramos conocidas de todos ustedes: "La Recurva", y "La Leyenda de las Estrellas". Es decir, en ese momento era bastante inexperto, pero sin embargo me di cuenta de mucho de lo que Adolfo de Luis ha señalado, es decir, de que notaba que al hacer yo que los actores interpretaran un texto dramático, no podían ni siquiera articular lógicamente, es decir, no eran inteligentes, para mi inexperiencia como Director. Consecuentemente, mucho menos serían inteligentes para el público. Por suerte a aquellas representaciones fue muy poco público, porque coincidió con la época más dura de la represión de la dictadura de Batista.

Yo tengo gran esperanza en que nuestros autores que ahora escriben y que sus obras se representan, no solamente sean considerados como figuras históricas dentro de una literatura más eficiente, sino como elemento vivo de una tradición teatral que ahora está sentando las bases para el futuro.

VIGON: Yo quisiera hacerte una pregunta. Entonces, ¿tú crees que efectivamente el tipo de obra está en desacuerdo con el público al que iba dirigido?

JUAN GUERRA: No, yo lo que quise decir es que la bondad dramática de las dos obras de Ramos no estaban vistas por ninguna parte. Es decir, si para los autores el director no aparecía, consecuentemente para el público iban a ser todavía más inintelígibles.

VIGON: Entonces usted cree en esa superación artificial y silvestre del tiempo, o cree que sería más efectivo, concretamente, señalar escuelas y estudios más profundos?

Guerra: Bueno, no, yo me refiero, yo no me referí...

VIGON: Yo no digo si usted lo cree o no. Yo quería saber si usted observó ese fenómeno de algo disimulado en cuanto a la dicción... a esos actores desiguales. Yo no estoy muy de acuerdo con usted...; todavía hablan muy desigual, es el gran defecto de nuestro Teatro.

GUERRA: Perdón, pero yo me referí a la escritura dramática de Ramos, comparada con la escritura dramática, por ejemplo, de Arrufat, de Triana y de Raúl de Cárdenas. Es decir, que el diálogo, la forma, no hablo ya de la literatura y del contenido, de esos autores que son jóvenes, incipientes y cuyas obras se representan por primera vez, a mi me parece más bondadoso, posiblemente más representables que las obras de José Antonio Ramos que es considerado, o fue considerado hace muy poco tiempo, como uno de los pilares de nuestra dramaturgia incipiente. Ahora bien, yo creo que, lógicamente, un actor cubano podrá interpretar mejor un texto bien construido dramáticamente que uno que no lo es.

RINE LEAL: Por qué no le damos oportunidad a alguna de las personas que no han hablado? Me gustaría oír, por ejemplo, a Martínez Aparicio, Isabel Monal, Ignacio Gutiérrez, Clara Romay...

MARTINEZ APARICIO: Se han dicho muchas verdades, muy hermosas y muy claras, y se han puesto dedos sobre llagas que todos conocemos; uno de ellos quizás fundamental lo dijo la compañera Gilda. Una de las bases fundamentales para que exista teatro cubano es que haya público; una de las inquietudes que tenemos que tener los teatristas, no es que se escriban obras... Yo creo que, a pesar de que estamos en una Revolución, hay ciertas cosas como ésta del Teatro que no se les pueden imponer al pueblo y obligar al pueblo a que le guste el espectáculo.

Yo quiero declarar, como teatrista cubano, que mi actitud primordial en estos momentos, más que dirigir obras de teatro, más que enseñar, lo que yo pueda enseñar, debía contribuir, como cubano que soy, a ponerme al servicio de las instituciones del pueblo para hacer que el pueblo se vuelque, se enseñe a ser público. Precisamente lo que no ha habido aquí nunca ha sido público. Creo que debe establecerse un compromiso. Por eso discrepo un poco, teóricamente, con el compañero que dijo que para que existiera Teatro Cubano... lo basó solamente en los autores. No. Los autores escriben, pero si nosotros no ponemos las obras cubanas, no damos el Teatro Cubano, no damos la flor cubana, no existiría el Teatro Cubano; porque de nada vale que Carlos Felipe tenga cincuenta obras en la gaveta y Virgilio veinticinco también en la gaveta, y los teatristas, tienen el deber de poner teatro cubano por encima del teatro clásico, si es que de verdad queremos incrementar las obras revolucionarias, para que el teatro cubano exista y surja, y se estimule a todos esos compañeros jóvenes, y si no jóvenes, que están haciendo, han hecho y seguirán haciendo, y que están escribiendo obras cubanas. Creo que el deber y el derecho que tienen a la vez los que tienen la suerte de poder escribir, es escribir. Alguien dijo por ahí: "trabajar, quiero trabajar". Esos, que escriban obras. Y nosotros tenemos el deber, los teatristas, de poner las obras. Es una proposición en firme que hago, sin que esté perfilada, de que nos hagamos un pacto muy formal, los que de verdad queremos esto, de, que se pongan con preferencia, en todos los programas que se editen, obras cubanas. En cuanto a lo que se señaló de deficiencia, estoy muy de acuerdo con el señor Beltrán. Hay que tener mucho cuidado con lo que se le da al público, porque por mucho afán o mucho entusiasmo que se tenga, el público —sobre todo el público virgen, el que no ha visto nunca teatro— se encuentra con un fenómeno que represente ese espectáculo, una representación deficiente, no está bien ensayada, y entonces son 300 ó 400, ó 4 mil personas que vamos a tener de enemigos. Pero no estoy de acuerdo con Adolfo totalmente en lo que él señaló. Yo creo en el artista cubano, creo en el actor cubano, creo que se ha mantenido una tradición pequeña, pero ha sido precisamente por la calidad de nuestros actores. No creo precisamente que sea por defectos intrínsecos en cada uno, sino por los defectos naturales y las deficiencias enormes que hay al ensayar una comedia. O sea, que montamos una obra en treinta días, en veintiocho, en veinticinco, pero en realidad no son ni veintiocho ni treinta ni veinticinco, porque hay siete días que, tú lo sabes, faltó la primera actriz, faltó el primer actor, y ese día no ensayaron.

RINE LEAL: Bueno, algunas de las personas que no han hablado, quieren hablar; por ejemplo, Isabel Monal...

ISABEL MONAL: Ahorita, cuando me dijiste que hablara, te dije que quería dejarlo para el final, y lo hice con la intención de empaparme del sentir y del pensar de todos los compañeros teatristas que estaban aquí. Yo sintetizaría lo que aquí se ha dicho en tres aspectos: 1) el problema de la calidad; 2) el problema del público, y todos los problemas implícitos que llevan ellos, y 3) los medios de resolver en el presente, con vías a mejorar todas esas circunstancias para el futuro. Quiero plantear el asunto así, porque cada cual ha planteado aquí la forma de ver el problema un poco desde el ángulo de la responsabilidad del teatro de cada uno: del autor ante su responsabilidad como autor; del Director, ante su responsabilidad como Director. Y yo lo veo como mi responsabilidad la de ofrecer medios, junto con los demás compañeros de los organismos oficiales, para viabilizar algunas de estas discusiones. Es responsabilidad del Gobierno y nuestra dar los medios para que ese fin se adquiera, pero dados esos medios, en definitiva la responsabilidad de que los autores logren mejores metas, y logren una mejor línea dramática en todos los demás aspectos, será responsabilidad de los autores, responsabilidad de los Directores, y responsabilidad de cada uno de los que los enseñan.

Otro problema fundamental es el problema del público y de la reacción ante el teatro del público. Indudablemente que el teatrista y todo el que escribe, escribe para alguien. Llevará su mensaje, su mensaje dramático, su idea, su temática, todo en una forma, que es lo que lo hace teatro, pero es indudable que lo ha hecho con la idea de que un grupo de personas lo entiendan, lo aprecien, piensen con él, lo interpreten. De manera que sin público el teatro no tiene testigos. Aquí se planteaba, certeramente, el problema de la asistencia al teatro. En el problema de la asistencia al teatro yo veo

varios aspectos. Primero, que se ha hablado de una asistencia fundamentalmente enclavada en la Capital, porque a excepción tal vez de Santiago de Cuba, u otras ciudades del interior, la actividad teatral en Cuba ha estado concentrada en la ciudad de La Habana. Y realmente, lo que nos hemos estado quejando, y señalando, es la falta de asistencia del público a los espectáculos teatrales de La Habana, porque no nos podemos quejar de falta de asistencia de público a espectáculos que no existen, que son los del interior de la República, porque no hay teatro en el interior de la República.

Esto implica dos problemas: 1) que el interior de la República entre en el trabajo teatral, como autor, como director, como actor, en todas sus partes, y 2) que en el interior de la República se den representaciones teatrales, y que el público asista a esas representaciones teatrales, y que tanto en el público del interior como de La Habana haya comprensión de la obra que se está poniendo en escena. Yo señalo todos estos puntos, porque es lo que yo considero que es la responsabilidad nuestra a llenar en toda esta cuestión. Es decir, nosotros nos tenemos que responsabilizar por lograr la comprensión del público, ayudar a la comprensión del público, graduarle la llegada de los espectáculos, como bien señalaba el compañero, de manera que de inicio no se encuentre un espectáculo que no pueden comprender. Virgen, generalmente, de una forma ingenua y espontánea, lo juzga todo en consideración con la realidad propia que está viviendo, y de acuerdo con la relación que todo aquello tenga con la realidad propia que él está viviendo a diario, es como va a juzgar el espectáculo.

Es decir, lo que tenemos es que lograr que surja la afición por el Teatro y los espectáculos teatrales en general, en el interior de la República. ¿Y cómo es eso posible? Dándole los medios técnicos y económicos a la misma población del interior de la República, que tiene un interés en aprender Teatro, que tiene un interés en hacer teatro, para que ellos mismos comiencen a hacer su Teatro. Y cuando esa gente del interior de la República asista a representaciones teatrales, habrá personas del público interesadas en empezar a escribir obras de teatro, y entonces tendremos la oportunidad de que surjan una gran cantidad de autores nacionales, y algunos, los que tengan más talento, despuntarán como verdaderos teatristas. Y así ocurrirá en cualquiera de las responsabilidades teatristas: el autor, el actor... Además, el pueblo va a escena. Yo si quiero aquí decir claramente que la idea de aficionado a nosotros nos llegó y nos surgió en el teatro, producto del viaje que hicimos por los países socialistas. La idea de la creación de grupos de aficionados de teatro en las cooperativas de obreros, nos surgió después del viaje a los países socialistas en que tuvimos la oportunidad de observar representaciones de obreros de industrias dando un espectáculo que, sinceramente, si algunos de nuestros profesionales lo vieran se hubieran maravillado.

Es decir, además tenemos que considerar el problema del cambio que en Cuba se opera. ¿Antes, quiénes asistían fundamentalmente a los teatros? No vamos a decir que los que éramos privilegiados; los que teníamos posibilidad por una cultura que habíamos adquirido, mayor o menor, de asistir hasta el sexto grado de la escuela, hasta la Universidad o el bachillerato, y ser capaz de comprender un espectáculo.

La mayoría del pueblo cubano, cuarenta y pico por ciento de analfabetos y semianalfabetos, sin posibilidades de culturalización, con precios muy altos y obras dándose en sitios alejados, con un gran esfuerzo en las salas teatrales, casi sin dinero para hacer publicidad ni hacer propaganda, realmente les era vedado la asistencia a las salas de teatro. Es decir, una persona que no ha recibido cultura no puede comprender un acto de cultura. Y ese mismo medio social que le impidió al obrero adquirir una cultura, es el que impide que comprenda un espectáculo teatral. Es el medio social el que le impide al obrero ser capaz de comprender ese espectáculo.

Ahora bien, es responsabilidad nuestra ni seguir con el sistema de la pulgada pagada en los periódicos, que debe mantenerse porque eso es una parte, pero con la pulgada pagada en los periódicos lo único que se consigue es una asistencia de la pequeña burguesía y otro cierto número de los que se llaman profesionales: gentes como los bancarios, o los eléctricos, o como los telefónicos o como los empleados de tienda, que como bien dijo Fidel, representaban la clase privilegiada de los obreros.

Entonces hay que ir a la creación de una organización, que había que sentarse seriamente a estudiar, e ir a los propios centros de trabajo y con un tipo especial de movilización que no es el tipo de propaganda comercial, sino es otro tipo de propaganda funcional, movilizar a todos estos nuevos espectadores, vírgenes espectadores, hacia los espectáculos. Pero, además, al movilizarlos hay que tener mucho cuidado, porque, y es el mismo problema de la experiencia de Guantánamo, si lo movilizamos a un espectáculo que no va a comprender, lo que hemos hecho es simplemente ahuyentar a un futuro espectador de los espectáculos. Yo consideré que no venía a plantear el problema del teatro, sino a recoger las dificultades que se tenían y las sugerencias que se tenían para resolverlo, y ver en qué forma, desde un punto de vista de una responsabilidad oficial, nosotros considerábamos que teníamos la posibilidad de ayudarlos a ellos en esta tarea.

RINE LEAL: Muchas gracias, Isabel. Yo creo que pudiéramos terminar oyendo a las personas que no han hablado todavía. Aquí hay tres o cuatro personas que no han dado su opinión. Así que si ustedes quieren... Por ejemplo Clara Ronay, que además que autora, es directora de teatro.

CLARA RONAY: Yo creo que es muy difícil hablar ahora, más que por la hora, en parte porque Isabel ha profundizado tanto en el tema que uno siempre quedará en un plano francamente superficial. Cuando yo llegué, Julio Matas me dijo que había tres preguntas sobre el tapete. La tercera era si el teatro cubano cumple con su función. Yo creo que casi todos los autores trabajan, en su mayoría, como periodistas: es posible que muchos lo hagan porque es una profesión muy atractiva, muy linda, pero me imagino que las dos terceras partes, se puede decir, lo hacen para, en un medio idóneo, poder ganarse el pan diario. Así que posiblemente, ya de una vez, debería intervenir una sugerencia oficial, en saber cómo se podría responder que en el futuro el autor teatral no tenga que ir apurado, porque se cierra mañana el concurso, y esta noche, después que termine en el periódico, todavía voy a terminar rápido la obra y mandarla, sino que pueda dedicarse, sino que pueda pensar cómo su obra llega a las grandes masas. Porque con esta idea de traer dos mil campesinos a estudiar teatro de aficionados, como ha mencionado Ulibe, creo que ya nos vamos a acercar bastante a todo el país. Pero queda siempre pensar que haría falta, creo, mucha más facilidad, mucha más posibilidad para el autor teatral; no escribir solamente para La Habana o para las capitales de provincia, sino para la Isla entera.

RINE LEAL: Gracias Clara. Si las personas que faltan quieren hablar... Ignacio Gutiérrez.

IGNACIO GUTIERREZ: Bueno, yo creo que ya se ha hablado sobre todos los problemas fundamentales. Sólo lo que tengo que repetir es lo que dijo el compañero Aparicio, sobre la puesta en escena de obras de autores cubanos: o sea, yo le pediría a los directores que están aquí que tomaran en cuenta eso, que les dieran más facilidad al autor cubano a poner sus obras en escena, porque aunque vamos por muy buen camino, porque hay posibilidades grandes; una de ellas es porque últimamente han surgido una gran cantidad de autores jóvenes, como me imagino que en un enorme período de la historia cubana no han surgido.

RINE LEAL: Lo que haría falta es que surgiesen críticos jóvenes, que todavía no hay muchos, ni muy buenos.

ADOLFO DE LUIS: Eso es una cosa que se nos había olvidado apuntar: la falta de la crítica.

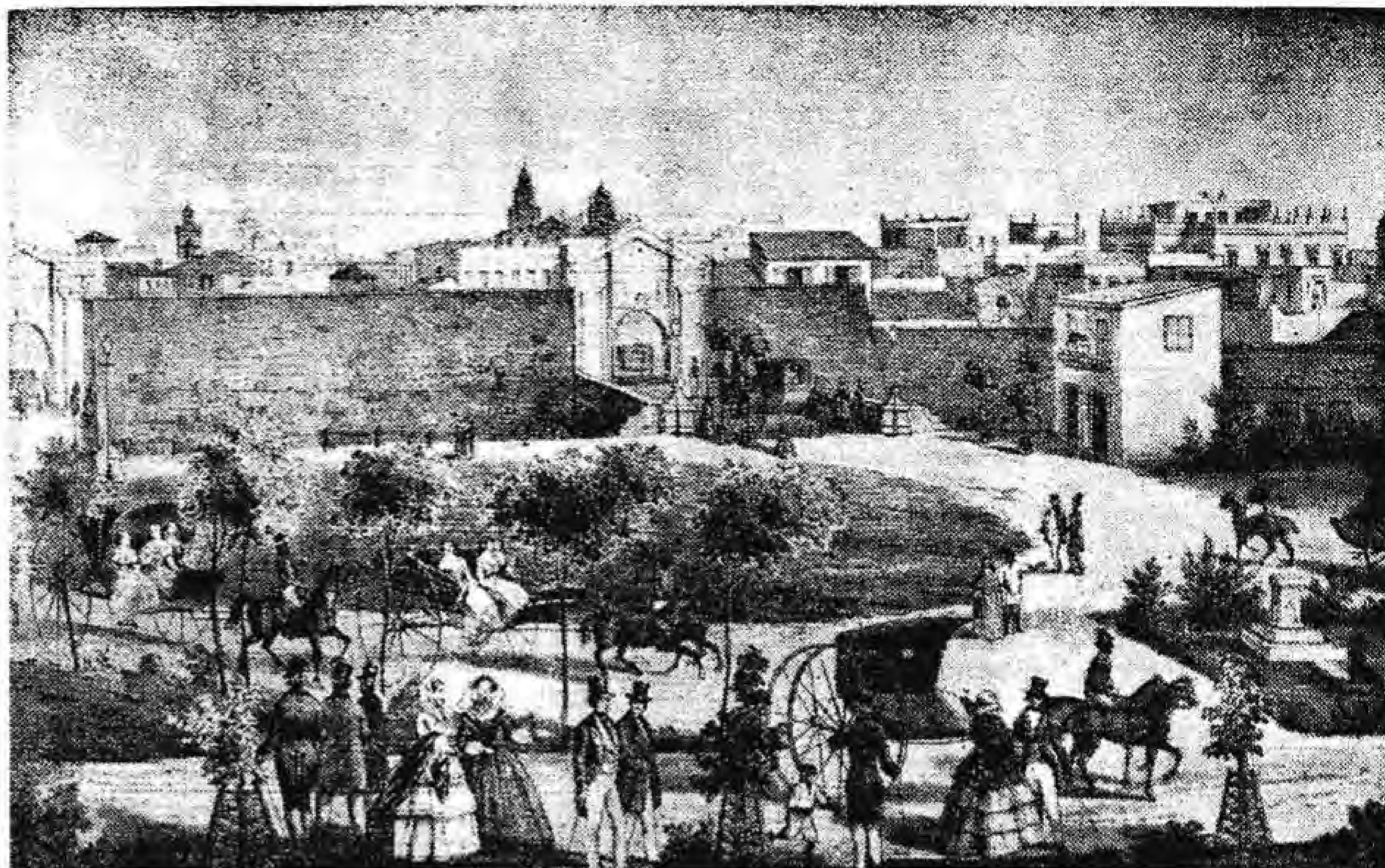
IGNACIO GUTIERREZ: Nada resolvemos con que haya muchos autores cubanos que escriban y después engaveten las obras... Y tampoco van a resolverse con los concursos, porque como bien dijo Clara Ronay que acaba de hablar, eso de escribir la obra rápidamente para mandarla al concurso, pues con eso no resolvemos nada. A veces una cosa que podía ser una buena obra, trabajada por un director, un escenógrafo, etc., pues sencillamente se hace para que vaya a un concurso. No es la solución ésa. Yo creo que la solución no está en un concurso, sino en la puesta en escena de la obra, trabajada en equipo; que un escritor trabaje con un grupo teatral, que estudie las obras y que se trabaje en las obras.

Yo creo que ésa es la única manera con que se puede formar el "team work" que hace falta entre director, autor, escenógrafo y actor.

RINE LEAL: Gracias, Ignacio. Llevamos casi dos horas hablando, podemos terminar, y creo que hay ciertas conclusiones finales, como que el teatro cubano existe, que su primera condición debe ser la calidad, que en ningún otro momento han estado las condiciones más favorables al mismo y que, además, se mejorarán; y que el criterio de teatro nacional debe ser estrictamente amplio.

Sólo me resta, en nombre de "*Lunes*", darles las gracias por su asistencia y por la ayuda que nos han prestado.





JOSE A. ESCARPANTER

El doctor Escarpanter es uno de nuestros más brillantes estudiosos de la literatura dramática cubana, de la que es profesor en la Academia municipal de Artes Dramáticas. En este ensayo, analiza críticamente todo el proceso de creación que va desde la llegada de Colón hasta la Independencia, en un trabajo no sólo histórico sino al mismo tiempo de evaluación artística.

El curso del teatro cubano en los siglos coloniales no se aviene al de otras regiones americanas. Los conquistadores y los colonizadores en su empresa aventurera no se enfrentaron a núcleos de poblaciones en adelantadas fases culturales, como ocurrió en la Nueva España y en el Perú, ni tampoco desarrollaron pecualiares formas dramáticas americanas como el interesantísimo teatro misionero en lenguas indígenas que produjeron los miembros de la Compañía de Jesús para evangelizar a los indoamericanos, en varios puntos del vasto territorio recién descubierto.

Los españoles sólo hallaron en Cuba pequeños grupos aislados en el alba de la civilización. Los cronistas citan algunas manifestaciones de los primitivos habitantes de la Isla —los areítos— que se han considerado como elementales formas escénicas, pero puede afirmarse que en caso de que estas actividades contuvieran fermentos dramáticos, no trascendieron en modo alguno a la vida teatral posterior. La influencia del indocubano no existe en nuestro teatro. El probable aporte autóctono fue destruído, como los propios indígenas, por la violencia de la conquista primero y el afianzamiento de las formas culturales de los emigrantes españoles después.

Nuestro teatro es un hijo menor y accidentado del teatro español. Su evolución, sus géneros, sus estilos provienen directamente de la evolución, los géneros y los estilos de la comedia española. Colonia de España en lo político, lo económico y lo social, Cuba también lo fue en lo teatral. Y en este renglón su fidelidad fue mayor que en otros. El separatismo dramático, la lucha por una expresión verdaderamente nuestra en la escena, es un fenómeno que ocurre ya en nuestro siglo, salvo aislados empeños de considerable importancia. Aun en el género vernáculo, de indudable prosapia criolla, con humor y tipos de nuestra sociedad mestiza, tiene su raíz en el castizo sainete de Ramón de la Cruz y se nutre de los aportes del género chico español a todo lo largo de su interesante historia.

Sólo en el presente siglo, Cuba se libera de la servidumbre a los modos teatrales peninsulares y lucha por incorporarse al panorama multicolor de la escena contemporánea.

Las semejanzas con el teatro español se perfilan desde los iniciales tiempos de la colonización. Las formas teatrales cubanas pasan por un proceso similar a las del teatro español de los tiempos medievales al espléndido florecer del mal llamado siglo de Oro: surgen al calor del recinto eclesiástico para desplazarse más tarde al atrio, a la plaza pública o a los salones de las casas principales de las villas recién fundadas. En este tránsito el teatro se profaniza: trueca sus vestiduras eclesiásticas por los atuendos de la vida mundana de la época.

Según consta en las Actas Capitulares del Cabildo habanero, las primeras manifestaciones dramáticas que conoció la Isla conquistada fueron juegos, danzas, invenciones y entremeses con motivo de la celebración de la fiesta de Corpus Christi, una de las mayores de la liturgia católica. Se conservan algunos nombres de los improvisados actores que intervinieron en dichas representaciones, pero nada ha quedado de las obras y los autores. Posiblemente fueran piezas traídas por los emigrantes, muy populares a la sazón en la Península o quizás ensayos de algún colonizador, basados en el recuerdo y la admiración de su escena nacional, que en aquellos momentos producía las obras más valiosas de su historia.

Durante mucho tiempo se fijó como punto de partida del teatro en Cuba el dato aportado por el dudoso historiador Hernando de la Parra sobre la representación en La Habana, la noche de San Juan (24 de junio) de 1598 de la comedia "Los buenos en el cielo y los malos en el suelo" para festejar el onomástico del gobernador don Juan Maldonado y Barnuevo.

José J. Arrom, que tan trascendentales descubrimientos ha realizado en torno a nuestro pasado teatral, ha demostrado la falsedad de esta aseveración. El Ayuntamiento habanero registra representaciones anteriores a esta fecha, como las que sugiere en el cabildo del 18 de abril de 1597 y tanto en España como en América las funciones teatrales se celebraron por la tarde hasta bien entrado en siglo XVIII. Es muy poco probable que aun en la noche de San Juan —la noche del solsticio de verano, noche excepcional en la historia y las leyendas europeas— haya tenido lugar una representación dramática dentro de las circunstancias de vida rudimentaria que regían la villa habanera en 1598.

La fecha y los detalles de la primera representación dramática posiblemente han corrido pareja suerte que tantos otros hechos iniciales de la historia: se ha perdido su rastro y debemos conformarnos con la simple conjetura.

La profanización de nuestra actividad escénica se intensifica durante el siglo XVII. En esta época ya no sólo se dan espectáculos con motivo de festividades religiosas. Se ofrecen también para celebrar la victoria de las tropas españolas en las tierras de la soleada Italia y la convulsiva Flandes, o para celebrar el onomástico del monarca de turno o su ascenso al trono de la Metrópolis.

El teatro responde ya a un panorama mayor de motivo y amplía también su radio de actividad. No se concreta a la capital, sino que se desplaza a otras ciudades principales, como Matanzas, Puerto Príncipe y Santiago.

En el siglo XVIII el teatro se afianza en la sociedad cubana de la época. Despojado de su primitiva proyección religiosa, el tono aristocrático que ha adoptado va decayendo. Un aire cada vez más popular lo impulsa hacia otras rutas. Tras abandonar los salones de los magnates políticos y militares, halla acomodo en las casas notables de la ciudad hasta que a mediados del siglo se abre una "Casa de Comedias", situada en el Callejón de Jústiz próximo a la Plaza de Armas, donde regularmente se ofrecen representaciones. En esta "Casa de Comedias", brilla, en medio de la admiración de los criollos y peninsulares, la primera actriz cubana de que se tiene noticia, Leonor López, mujer al parecer de memoria prodigiosa que recitaba completas varias comedias de Lope y Calderón.

En 1776 se inaugura el Coliseo, el primer teatro que tuvo La Habana, que más tarde recibió el nombre de "Principal". Este primer teatro se levantaba entre el mar y la calle de Oficios, al inicio de la recién construida Alameda de Paula, en los terrenos que hoy ocupa el Hotel Luz. El teatro se edificó tras largas polémicas entre el gobernador de la Isla, marqués de la Torre, y el Obispo Santiago José Hechavarría, que aspiraba a construir en vez de un teatro, una Casa de Recogidas en ese sitio.

Pero antes de que la actividad teatral obtuviera un lugar *ad hoc* para su funcionamiento, ostentaba interesantes frutos por esta época.

Muchos investigadores sostienen que la primera obra dramática escrita en Cuba pertenece al poeta de Villaclara José Surí y también atribuyen obras dramáticas al historiador José Ma. Félix de Arrate y a Sotomayor, de quien se dice que escribió un entremés titulado "El poeta", pero estos datos carecen de una verificación histórica.

La primera obra que se conserva de nuestra literatura dramática es "El príncipe jardinero o fingido Cloridano" del habanero don Santiago Pita y Borroto, capitán de una de las Compañías del Batallón de Milicias de La Habana, alcalde y regidor de esta ciudad, que murió en La Habana en 1755 y fué enterrado en el convento de Santo Domingo de esta ciudad.

Durante mucho tiempo se supuso que la obra pertenecía al

1492 El Teatro 1902

EN CUBA

Colonial 

ingenio del fraile juanino José Rodríguez Uscarrel, más conocido como "Padre Capacho", sacerdote de espíritu satírico y festiva musa, que fué profesor de la Universidad de La Habana, y de quien se conserva un tomo de "Poesías" y "Vejamen hecho a la Universidad", pero las investigaciones de Arrom dilucidaron la paternidad de la obra, al descubrir la edición príncipe de la comedia, hecha en Sevilla entre 1730 y 1733, que consigna al mencionado Pita como autor, y al descubrir en los Archivos de la Catedral habanera el certificado de defunción de un Santiago Pita, cuyas generales se ajustan a los datos expresados en la referida edición sevillana.

Este Santiago de Pita nuestro, autor de la primera comedia conservada, perteneció sin dudas a las filas de los militares galantes y arrojados que como Garcilaso de la Vega, Jorge Manrique y tantos otros, alternaban el uso de la espada con el de la pluma. No conservamos otra obra suya, pero la comedia es suficiente documento para mostrarnos a un literato devoto del teatro clásico español, sobre todo de Calderón de la Barca y de su epígono Agustín Moreto. Su comedia, inspirada en una obra italiana de Giacinto Andrea Cicognini de igual título, es un resumen de todos los abundantes colores del barroco dramático español: variedad de metros y estrofas, hipérboles, retruécanos en la forma; concepción anacrónica de la antigüedad griega, encendida expresión del sentimiento amoroso y personajes convencionales en la estructura.

La comedia no tiene referencias a nuestro medio ni a nuestras gentes, salvo algunos americanismos léxicos deslizados en el texto.

La pieza inicia una tendencia de larga progenie en nuestra escena, la de un teatro de propósito literario que responde como un eco a las influencias extranjeras del momento y no se apoya en nuestros temas y personajes. Lo cubano está ausente de ésta y de muchas obras similares de autores nacionales.

"El príncipe jardinero" de nuestro Santiago Pita, según los testimonios de críticos, eruditos e investigadores, fue obra muy popular no sólo en la Isla, sino en las Américas y en las tierras de España. La abundancia de ediciones de la obra en la Península corrobora esta afirmación.

Dentro del pobre panorama teatral hispanoamericano, la comedia de Pita es la obra más interesante del siglo XVIII, después de la valiosa producción de Juan Ruiz de Alarcón y la menor, pero interesante contribución de Sor Juana Inés de la Cruz, ambas pertenecientes al siglo anterior.

Si "El príncipe jardinero" en el primer tercio del siglo XVIII inaugura la dramática culta, Francisco Covarrubias en el alborear del siglo XIX echa los sólidos cimientos del teatro popular cubano, conocido con el sobrenombre de teatro bufo o vernáculo. Entre estas dos líneas aparentemente excluyentes — la culta y la popular— se desarrollará todo nuestro teatro hasta mediados del siglo XX.

Antes de llegar a una interesante y poco reconocida figura en el terreno dramático, como Heredia, se menciona a Manuel María Pérez y Ramírez como autor de varios autosacramentales con música del maestro Esteban Salas, representados en la capilla de Nuestra Sra. del Carmen y un drama de ambiente romano.

El triunfo de José María Heredia (1803-1839) como poeta lírico ha silenciado un tanto su contribución al género dramático. Heredia fue a lo largo de su breve y accidentada existencia un apasionado de las artes escénicas. Su gran ambición en el teatro era crear la tragedia americana que difundiera las inquietudes de los separatistas americanos y sus ideales de patriotismo, libertad e independencia entre la juventud del continente. Con esta finalidad empezó la composición de varias obras, como "Monctezuma" y "Xicotencalt" que no concluyó.

El conjunto de su labor dramática nos muestra un autor que desdeña las influencias españolas para abrazar los principios de la estética trágica francesa del Neoclasicismo. Su actividad teatral predominante fue la adaptación de obras francesas e italianas al español.

En México y en La Habana estrenó varias versiones de Alfieri, Voltaire, Ducis, Jolyot de Crebillon, Jouy y Jean Mario Chenier.

Sus obras originales corresponden al momento de juventud: "Eduardo IV o el usurpador clemente", compuesta y estrenada en Matanzas por el autor cuando tenía sólo 15 años de edad y "El campesino espantado", un breve sainete de esa misma época, inspirado en las obras de Covarrubias.

Ambas piezas presentan elementos de interés superiores a su reducida extensión. En "Guillermo IV", endeble ensayo dramático, vibra rotunda la cuerda patriótica y el anhelo de libertad.

> GUILLERMO: ¿Piensas que temo la muerte? ¡Oh, te engañas! La muerte es muy dulce para el que la recibe en su empresa de libertar a su patria del yugo odioso del extranjero. Moriré; y millares de mis compatriotas levantarán sobre tu pecho sus puñales en mi venganza. Moriré con gloria y los siglos venideros me aclamarán el mártir de la libertad escocesa".

En esa temprana hora de nuestra dramática, Heredia imprime a su ingenua creación un encendido ardor nacionalista que la sitúa como digno antecedente de "Abdala" de José Martí.

Posiblemente "El campesino espantado" es anterior a "Guillermo IV". Fue la única obra cómica del autor y la escribió intentando reproducir el lenguaje de los tipos populares que intervienen en la acción: un calesero, un ladrón y un negro, además de un maestro. Perdida toda la producción de Covarrubias, este sainete de Heredia es la primera obra de ambiente popular cubano que ha llegado hasta nosotros.

Al llegar a nuestro teatro, el Romanticismo, movimiento individualista de raíz nacional y espíritu liberal, no sobrepasó el ímpetu independentista de las obras de Heredia. La censura, que regía los espectáculos y las publicaciones, silenció o mitigó el vigor de todas las creaciones de esta época. Los autores cubanos, al incorporarse al Romanticismo, intensificaron el camino de evasión de lo nacional apuntado en "El príncipe jardinero". Más que una cualidad específica de los autores cubanos, ésta fue una actitud común a todos los escritores de ese tiempo. Se buscaba en la leyenda medieval el tema y los personajes. Lo lejano era lo fascinante, lo bello, lo que contenía posibilidades artísticas. Países ricos en tradiciones y leyendas autóctonas como Alemania y Francia hurgaban en el folklore español para construir sus mejores obras. No es de extrañar, pues, que nuestros autores, próximos a España por la lengua, la cultura y la política, buscasen en ella las fuentes principales de sus argumentos.

La clarinada romántica en nuestro teatro corresponde al español José María de Andueza con su drama "Guillermo" en 1838. Ese mismo año se inaugura el teatro "Tacón". Este opulento coliseo abre un exitoso período de actividad teatral en nuestra capital, pero casi siempre en torno a compañías de ópera, drama y ballet extranjeros, que no crearon escuelas en nuestro medio ni se afianzaron en la población. Los cubanos de la época disfrutaron eventualmente de estos espectáculos. Pero la Isla careció de conjuntos nacionales dedicados a estas artes. Apenas había actores cubanos. Las obras que se representaban ante los públicos por las compañías en gira eran extranjeras en su mayoría.

El dramaturgo cubano no encontraba facilidades para dar a conocer sus obras. Sólo por la generosidad de los amigos algunos autores pudieron ver sobre la escena sus piezas. Tal fue el caso de José Jacinto Milanés (1814-1863), verdadera promesa escénica, que la enfermedad frustró para nuestro teatro. De sus aptitudes dramáticas pruebas felices son "El conde Alarcos" y "Un poeta en la corte".

Enamorado decidido del teatro clásico español, devoto ferviente de Lope de Vega, a quien traduce al francés y al italiano, Milanés conjuga en su corta faena teatral la técnica de la comedia clásica española con la sensibilidad algo enfermiza de los románticos. La forma brota espontánea y grácil, próxima a la riqueza musical de Lope, pero el fondo es taciturno y melancólico. "El conde Alarcos" explica muy bien al autor.

Su tema ya ha sido tratado por Lope en "La fuerza lastimosa" y por su seguidor Vélez de Guevara en "Reinar después de morir". Su base métrica es el octosílabo y su desarrollo sigue los principios de Lope, pero el fondo es amargo y pesimista. La monarquía, que en Lope es la expresión máxima de la justicia terrena y el monarca, hombre simpático y juez honrado, adquieren otros tonos en las manos románticas de Milanés. La monarquía y el acatamiento de su poder llevan a la muerte a una inocente, y el monarca no es un rey satisfecho y bondadoso, sino un ser cansado del poder y hastiado de la vida.

El lirismo de Milanés, que en campo de la poesía nos brindó extraordinarias composiciones, en "El conde Alarcos" dificulta la intensidad trágica que requiere el tema. Llega a vencer al elemento trágico y termina por servirnos una obra que emociona, pero no nos lleva al plano que supone el tema.

"Un poeta en la corte", de menor carga emotiva, es más diestra en los efectos dramáticos y teatrales. Milanés se retrata en la figura del poeta enamorado que encuentra en Madrid a una nobleza envilecida. En la pieza abundan los lances efectistas y las escenas de reticencia amorosa, elementos propios de las comedias de capa y espada. Esta comedia de Milanés fue víctima de la censura colonial, que prohibió durante años su publicación.

"El conde Alarcos" se estrenó en el año romántico de 1838, en el escenario del "Tacón", con gran éxito de público.

Poco tiempo de vida literaria le restaba a Milanés después de la composición de "Un poeta en la corte" en 1840. En breve empezaría a sufrir los primeros síntomas de su romántica de-

mencia. El resto de su obra se reduce a un proverbio dramático sobre la figura de Cervantes titulado "A buen hambre no hay pan duro", un cuadrito costumbrista opaco y lánguido, "Ojo a la finca" y varios fragmentos de comedias.

Si la enfermedad no hubiera hecho presa en el poeta, Milanés ocuparía en nuestro teatro un sitio más elevado y trascendente que el que actualmente disfruta.

Autora que conoció todas las circunstancias favorables para producir una apreciable obra dramática y la produjo fue Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Muchos críticos e historiadores niegan condición de cubana a la autora y la ubican en el panorama de las letras españolas de la época, donde estrenó sus dramas y comedias. Si bien es verdad que el conjunto de su obra fue gestado y dado a conocer en la Península, la autora fue una camagüeyana que se formó artísticamente en nuestra Isla y partió de ella con un profundo sentimiento de cubanía. Quien escribe en el momento de marchar de Cuba "Al partir" es una poetisa ya formada que siente como cubana. El hecho de que su labor dramática tuviera como centro Madrid no disminuye su nacionalidad. En el ambiente propicio de la Corte, nuestra autora pudo desarrollar al máximo sus condiciones dramáticas, en contraposición con el lamentable caso antes citado de Milanés.

El teatro de la Avellaneda acrecienta la corriente de los temas exóticos en nuestro teatro. Su inspiración, más robusta y variada que la de Milanés, va más allá de los asuntos y personajes españoles. Imbuída de un vigoroso sentimiento religioso, la Avellaneda penetra en el mundo bíblico con las figuras de Saúl y Baltasar para interpretarlos de modo personal e interesantísimo en dos de sus mejores dramas. A Saúl lo ve como un rey poseido por el orgullo hasta la desesperación final, a Baltasar, personaje oscuro mencionado en la Biblia por el profeta Daniel, lo intuye como un rey hastiado del servilismo, la pompa y la vanidad de la sensual vida oriental, que está a punto de redimirse por el amor y la amistad de una doncella hebrea y su prometido.

Ambas creaciones con Munio Alfonso, el gran guerrero del rey, guardador de su honra y de la lealtad al monarca, es lo más notable que produjo la autora en el ámbito del drama trágico. Son ellos personajes que responden a una categoría universal, ajena a nuestros datos nacionales.

Las facultades dramáticas de la Avellaneda también triunfaron en la línea más amable y sencilla de la comedia. "La hija de las flores", "La hija del rey René" y "El millonario y la maleta" son tres ejemplos de la facilidad y versatilidad de la autora para el género.

Mucho más sabia en el manejo de los recursos dramáticos y de la versificación que otros contemporáneos suyos, la Avellaneda nos ha legado un teatro que sobresale por la variedad de personajes, la solidez de la construcción y la sobriedad de la forma.

Sin embargo, su teatro no enfoca en ningún momento el ambiente cubano; prendada de las leyendas y tradiciones cubanas ("El aura blanca", etcétera), no plasmó en ninguna de sus obras temas ni personajes cubanos.

Este alejamiento de nuestros temas aparece también en Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867), el tercero de nuestros dramaturgos románticos importantes. Pero en Luaces, hombre de vida limitada por su afección pulmonar, dado al estudio y al cultivo laborioso de la literatura, este alejamiento es más un recurso que un hecho real. La censura silencia los teatros y las imprentas con rigor creciente. Luaces, autor de exaltado sentimiento patriótico, para poder expresar su mensaje revolucionario se remonta a cantar personajes y hechos del pasado, a través de los cuales alude a los personajes y hechos del presente. Este ardid de su poesía lo traslada a veces a la escena. Su teatro se mueve entre el Romanticismo y un regreso a la sobriedad de los cánones neoclásicos.

Relativamente numeroso, el teatro de Luaces permanece inédito, excepto "El mendigo rojo" y "Aristodemo". El primero es un drama de factura romántica sobre el rey Jacobo IV de Escocia. El segundo, de aparente frialdad clasicista, responde a un violento ataque al clero español de la época, representado en Theon, el sacerdote griego. El empeño de sátira tuerce la tragedia, hacia el melodrama, a pesar de la versificación esbelta que el autor concede a la obra. Cultivador de obritas cómicas, Luaces no tuvo fortuna en el género. Mitjas, que conoció varias de estas obras, afirma en su excelente "Historia de la literatura cubana" que "en el género cómico, Luaces se movía con dificultad".

Frente a este teatro romántico de contenido trágico, en casi todas las literaturas de la época nació, como reacción y antídoto, una comedia realista de toques costumbristas que se burló donosamente de los excesos de los atormentados románticos.

En España esta comedia costumbrista tiene su mejor representante en Manuel Bretón de los Herreros. En Cuba ostenta la interesante figura de José Agustín Millán, autor perteneciente a la primera mitad del siglo XIX, que enriquece nuestra escena, tan dada a los tipos y asuntos extranjeros, con un animado grupo de breves comedias en un acto donde reune todos los personajes de nuestra sociedad colonial, desde los negros esclavos hasta los prósperos comerciantes de la floreciente burguesía criolla. Aparecen los ambientes urbanos y rurales, las canciones y costumbres de moda, los incidentes del momento, todo ello envuelto en una graciosa intención satírica o en una simple estampa colorista. Entre las obras de Millán "Un californiano" se burla de aquellos aventureros que emigraban al Norte en busca de una vida mejor y "Un velorio en Jesús María" es una excelente pintura de costumbres decimonónicas.

Dentro de esta corriente costumbrista abundan las piezas típicamente vernáculas de Francisco Fernández y Bartolomé José Crespo Borbón, más conocido por su seudónimo "Creto Gangá", seguidores del género creado por Covarrubias, en obras como "Los negros catedráticos" y "La boda de Pancha Jutía con Canuto Raspadura", respectivamente.

Gómez de Avellaneda.



El Romanticismo en sus tres figuras mayores —Milanés, la Avellaneda y Luaces— arrojó un saldo favorable para el teatro cubano, pero en los restantes autores que militaron en sus principios terminó por convertirse en un pomposo ejercicio retórico y sensiblero. A este Romanticismo de dudosas calidades pertenecieron José Fornaris, Miguel Teurbe Tolón y muchos poetas de segundo orden del momento.

Con la Guerra de los Diez Años se inicia una etapa en nuestra historia política y literaria que no es propicia para el desarrollo de la actividad escénica. La censura se impone cada vez con mayor intransigencia. La intelectualidad cubana sufre prisión o destierro por sus sentimientos separatistas o se marcha al monte a defender con el machete sus ideales.

En todo este tiempo, hasta el advenimiento de la república mediatizada de 1902, el teatro no conoce figuras verdaderamente prestigiosas. Algunos poetas incidentalmente escriben para la escena, pero no se da el caso de ningún autor entregado exclusivamente al género dramático, como en momentos anteriores.

El único teatro que presenta una verdadera vitalidad es el bufo o vernáculo, apoyado en los sainetes de ocasión. Dentro de esta línea costumbrista rinde una aceptable labor Raimundo Cabréra con sus zarzuelas, revistas y sainetes como "Intrigas de un secretario", "Vapor Correo" y "Del parque a la luna", donde hasta lo que permite la censura, critica la situación política y social de la Isla después del fracaso del Pacto del Zanjón. De menores calidades son las obras de Juan Francisco Valerio y Luis Martínez Casado, defensor el primero de los principios separatistas y cantor el segundo del régimen colonial español.

Este teatro vernáculo crece en número de autores y favor popular a medida que se aproxima el fin del siglo. Entonces combina la intención satírica con la nota picaresca en autores como Eduardo Meireles, Ignacio Sarachaga y Federico Villoch, que llenará una brillante etapa de este género en el siglo XX desde el escenario del teatro "Alhambra".

El teatro de índole literaria, sin embargo, toma distintos rumbos donde no consigue frutos de especial interés. Algunos autores prolongan los dramas románticos hasta el fin de siglo. Otros, alertas a las producciones de la escena europea, incorporan algunos de sus elementos a nuestra dramática, como Alfredo Torroella con "El mulato" (1870) y Aniceto Valdivia con "La ley suprema" (1882), dramas sociales, y José de Armas y Cárdenas con "Los triunfadores" (1895), drama de corte naturalista al estilo de Antoine y Becque, pero que son producciones aisladas en nuestro medio.

La nota patriótica, oportuna para el momento histórico, inspira algunas obras, como "Hatuey" de Francisco Sellén, "El grito de Yara" de Luis García Pérez y otras, en donde el tema y la buena intención de los autores superan las limitaciones de la obra. El talento amplio de Martí en el terreno dramático sólo produce un drama de juventud, "Abdala", una pieza valiosa, pero de escaso interés teatral, "Adúltera" y un proverbio dramático, obra de circunstancia, "Amor con amor se paga", que sin duda es lo más perdurable de su actividad escénica.

El legado teatral de la Cuba colonial a la Cuba republicana es bastante discutible. De una parte un género costumbrista de cortos arrestos artísticos que nos entrega la actualidad según unas fórmulas repetidas hasta la saciedad; de otra parte un teatro literario que presenta algunas obras de consideración, pero que no se acercó al verdadero hombre cubano ni llegó a contar con un verdadero público. La búsqueda de estos dos factores esenciales del teatro —raíz nacional y proyección popular— serán las metas que por vías diferentes buscarán los dramaturgos y teatristas de nuestro siglo.

ALEJO CARPENTIER

Alejo Carpentier, escritor, musicólogo, crítico, realiza en este breve artículo un serio estudio de la tradición popular de nuestra escena, incluyendo naturalmente el Alhambra, hoy desaparecido y de la influencia que la música tuvo en el desarrollo de nuestras formas menores teatrales.

EL TEATRO CUBANO Buf



Lo importante, en la evolución del teatro bufo cubano, es la cabida cada vez mayor que da a los géneros musicales de la isla. Mamá Rosa habla "en negro", pero también canta "en negro". Se hacen sátiras a Ulpiano Estrada por su desmedido apego al **Minué de Corte.** Se rascan güiros. Siempre aparece un personaje tocando el tiple. La **seguidilla,** el **villancico,** el aria tonadillesca, han cedido su puesto a la **guajira,** la **guaracha,** a la décima campesina, a la **canción cubana,** cuando no a ciertas composiciones más libres, que pretenden expresar el carácter de los negros **chechos,** horros o de nación, así como de los **negritos catedráticos,** erigidos en tipos tradicionales, equivalentes al **roto chileno,** al **pelado** mexicano. Un execelente autor de guarachas, Enrique Guerrero, director de compañías de bufos, se hizo hombre fuerte en tratar lo negro en el teatro. En 1879 publicó **La Belén,** "punto de clave, tipo característico de La Habana", para dos voces, coro y orquesta, que es, en suma, por su estructura, una tonadilla escénica criolla. Laserna, Esteve, Castel, no andan lejos de esta producción que pasa del simple dúo sin llegar al acto de zarzuela, y cuyas **partes** están rigurosamente escritas, sin que los cantantes ni los coristas puedan separar la memoria de lo que reza en el pentagrama, debiendo observar los intervalos armónicos y las entradas con sumo cuidado. Sin embargo, la atmósfera ha cambiado totalmente. Quienes cantan son negros y mulatas. Del barrio de Lavapiés, los personajes han pasado al barrio de Carraguao.

Corrían entonces por las calles de La Habana una serie de **guarachas** dotadas de verdadera gracia y buen sabor popular:

Una mulata me ha muerto.
¿Y no prenden a esa mulata?
¡Cómo ha de quedar hombre vivo
si no prenden a quien mata!

La mulata es como el pan;
se debe comer caliente,
que en dejándola enfriar,
ni el diablo le mete el diente.

Los tipos del teatro bufo habían pasado a la canción, creando toda una mitología de arrabal. Ya se hablaba de los personajes que, medio siglo más tarde, reaparecerían en la poesía afrocubana. La negra María Belén, "sin rival bailadora de danzas y de minué"; Perico Trebejo, el **negro bembón** "que saltaba como una rana"; Adela, "azúcar quita dolores"; las rumberas "que con el tumba-tumba de la rumba tumbarán"; los ñáñigos, que guardan "sacos, cañas y gallos en el cuarto fambá"; la mulata Juana Chambicú; la mulata María de la O; Candela, "negrito de rompe y raja, que con el cuchillo vuela y corta con la navaja".

No hay mulata más hermosa,
Más pilla y más sandunguera,
Ni que tenga en la cadera
Más azúcar que mi Rosa.

Esto sin olvidar al negro José Caliente, "que al que se presente lo raja por la mitad"; la "del lunar", a la que se cantaba la letra famosa que luego nos vendría de México, transformada en el **Cielito Lindo;** el guapo Juan Quiñones, elevado por un suceso policiaco a la categoría de héroe de romance arrabalero:

Lo vinieron persiguiendo
al paso de la Marqueta;
lo fueron a encontrar
a bordo de una goleta.

La mujer encinta estaba
cuando se quiso escapar
El pobre se figuraba
que lo podría lograr.

Lo llevaron al juzgado
su casamiento a firmar,
y allí juró llevar
esa cruz hasta el Calvario.

¿Quién te mandó, Juan Quiñones
comer fruta prohibida?
Hoy tienes obligaciones
mientras te dure la vida.

A partir de 1850, la producción del teatro ligero cubano se hace cada vez más copiosa y diversa. Rafael Otero, autor de una biografía de los bufos, fue el primero en ampliar el sainete criollo —algo tonadillesco aún— de Millán y Bartolomé José Crespo, a la dimensión de zarzuela, con **Trespalillos o el carnaval en La Habana,** estrenado en 1853. Al año siguiente, Antonio Medina hacía representar otra zarzuela criolla, **Don Canuto Ceibamocha o el guajiro generoso, y** Pedro Carreño, **El industrial de nuevo cuño**. En 1855, M. García, autor negro, pedía al músico negro Claudio Brindis de Salas la partitura de una zarzuela en dos actos, que volvía a los temas tonadillescos: **El adivino fingido o la traición de una mujer.** Pero ahora, estos regresos serían cada vez más raros. El género estaba creado, y pasando por las finísimas zarzuelas de Raimundo Cabrera y José Mauri, llegaría, con pocas variantes, hasta nuestros días. En 1868, el **Teatro Cervantes** —padre del **Teatro Alhambra—** fue consagrado exclusivamente al género bufo cubano.

Debe señalarse que, por su íntima vinculación con el pueblo, el género bufo se hizo reflejo de sentimientos antiespañoles, durante la guerra de los Diez Años. Mientras muchos autores de **contradanzas,** halagados por los salones, dedicaban sus obras a las autoridades del gobierno colonial, a los voluntarios, o a ilustres señoras condesas que alentaban la represión, los bufos se mostraban cada vez más audaces en sus sátiras al régimen imperante. Poco después del levantamiento de Céspedes, las autoridades españolas tuvieron que cerrar por un tiempo el **Teatro Cervantes** por estimar que se trataba de "un nido de monigüeros". **El** 22 de enero de 1869, durante una representación de la pieza **Perro huevero aunque le quemen el hocico,** de Juan Francisco Valerio, en el **Teatro de Villanueva,** los voluntarios dispararon cobardemente sobre el público, al



comprender que, bajo una acción, al parecer anodina, se ocultaba una entusiasta aprobación de la lucha por la independencia. Aquella noche, ante butacas ensangrentadas, no se bailó la **rumba** que ya cerraba, por tradición, los espectáculos de bufos (hábito creado por los bailes con que terminaban las tonadillas escénicas, medio siglo atrás). En junio de 1882, una primera compañía de bufos cubanos se presentaba en México, con **Los negritos catedráticos, Juan Liborio, Heneca. La duquesa de Haití,** y otras zarzuelas del mismo tipo.

El teatro popular cubano tuvo su más perfecta expresión en el repertorio del **Teatro Alhambra,** que por espacio de treinta y cinco años se mantuvo en continua actividad. El tono picaresco de ciertos sainetes hizo de este teatro un feudo de hombres solos. No debe olvidarse, sin embargo, que en su escenario se gastaban, diariamente, raudales de ingenio, de buen humor, de gracejo criollo. Una campaña electoral, una crisis de gabinete, un suceso policíaco, la campaña del Rif o la guerra europea inspiraban zarzuelas escritas a vuela pluma, que constituían un espectáculo delicioso. Era, en suma, aquel "teatro político", que Rafael Alberti quería crear en Madrid, en vísperas de la guerra civil española. Los hombres de nuestra generación recuerdan aún, con nostalgia, los extraordinarios logros que fueron **La Diana en la corte, El rico hacendado, La casita criolla, Los grandes de Cuba, Aliados y alemanes, La danza de los millones, La Chelito en el Seborucal.** Al frente de la orquesta actuaba Jorge Anckerman, cubanísimo compositor de música ligera, autor de innumerables zarzuelas cuyos **números** encerraban más ideas de buena calidad, que las pretenciones y ruidosas partituras de algunos de sus contemporáneos, que pretendían escribir para el orbe. En **La Casita criolla** y otras partituras suyas, hay páginas de un buen gusto y de una soltura de estilo sencillamente admirables. Pensando siempre ritmos cubanos, Anckerman componía trepidantes **danzones** para servir de obertura al espectáculo. Manejaba, con igual elegancia, el **punto**, la **clave, la habanera,** la **guaracha**, el **bolero,** la **criolla,** la **rumba.** Como los libretos exigían una gran movilidad, presentando los ambientes más diversos, no vacilaba en recurrir a lo afrocubano. Así, cuando las comparsas fueron prohibidas en 1913, muchos de sus cantos pasaron al repertorio de **Alhambra.** En 1912, Anckerman había encajado en **La casita Criolla, un tango congo,** de su invención, que crearía un género. Su **guajira** titulada **El arroyo que murmura** forma parte, hoy, de los cantos tradicionales de la isla.

El papel desempeñado por los bufos en la evolución de la música popular cubana fue considerable. Gracias a ellos, todos los tipos de canciones y bailes urbanos y campesinos fueron sacados a la luz, difundidos y mezclados. Las exigencias de la escena diversificaron géneros nacidos de un mismo tronco. Lo negro cobró definitiva vigencia. **Alhambra** fue, durante treinta y cinco años, un verdadero conservatorio de ritmos nacionales, donde mucho aprendieron los que estaban más cerca de Saumell y de Cervantes, que de Espadero.





MATIAS MONTES HUIDOBRO

"Se vende una negra lavandera en doscientos pesos y un negro para servir de casa en ciento ochenta pesos, todo libre de alcabala y escritura para el vendedor; sin enfermedades ni tacha"
"Se vende una volanta nueva, que no ha rodado, de todo rumbo y gusto, precio de cuatrocientos pesos".

El escenario estaba desierto. Las tertulias familiares y las comedias caseras no encontraban al actor. Y mientras el esclavo encontraba su látigo y la volanta en venta llevaba su personaje, el escenario estaba en espera del suyo.

Pero hay algo en el ambiente. Algo en gestación. Nombres primero que alguien apuntó en imperfectas crónicas: Pedro de Castilla, Juan Pérez de Vargas, Francisco de Mojica, Juan Bautista Siliceo. Más tarde lejanas contradanzas, invenciones y comedias; todo vago y difuso. Y van surgiendo: Surí, Santa Clara, 1735, ingenio de la villa y de su tiempo; Sotomayor recibiendo aplausos con su entremés "El Poeta"; Manuel Pérez Ramírez: el drama unipersonal de Marco Curcio; y aquí y allá el "Papel Periódico de La Habana" anota: Buenaventura Pascual Ferrer: "El cortejo subteniente, el marido más paciente y la dama impertinente", 1790; Miguel González: "Elegir con discreción y amante privilegiado", 1792; un autor que no legó su nombre: "El jugador en La Habana o el vicioso repentino", 1804.

1804. 1804. 1804. 1800. 1800. 1800. El ambiente se concreta. Muy vagamente, por supuesto. El teatro nacional en embrión. Nombres. Pero no corresponde a los anteriores, en verdad, al menos en lo que podemos alcanzar nosotros a interpretar, su legítimo nacimiento. Tendrá que haber algo más que crónicas.

Penetremos un tanto en la atmósfera y dejémonos llevar un poco más lejos de las crónicas. El ambiente, en parte, es éste: nos lo dice El Viajero en el Papel Periódico: "Qué juicio quería Ud. que formase de nuestro Teatro actual la primera noche de mi arribo que me tocó ir a ver representar la famosa Comedia "El Principe Jardinero y Fingido Cloridano". Es el caso que había ido yo a la Comedia con un amigo que siempre me acompañó a iguales actos antes de mi partida. Notó la indisposición de mi semblante y cuando ibamos saliendo del Coliseo me dijo: A Ud. parece que no le ha gustado la Comedia. Ni la Comedia ni los Comediantes, le contesté; aquélla por disparatada e insolente, y éstos porque carecen de todos o los más requisitos que constituyen un buen Comediante, y me ha dolido a la verdad gastar tres reales por estar incómodo". Mal recibimiento, por cierto, a los albores del siglo.

¿Entonces? ¿Nada? ¿Y esa nota en el ambiente? ¿De dónde nace, de dónde viene, hacia dónde va? ¿Quién?, exactamente. ¿Algo? ¿Alguien? Sí, alguien. No precisamente un autor, sino un actor. Más exactamente, un hombre que busca su vocación y finalmente la encuentra. Un hombre a escena.

Ventas: "Dos sayas de terciopelo y de buen uso y muy decentes para cualesquiera Señora fina y de gusto".

Ventas. Las leyó sin duda. Y leyó también, con toda seguridad: "Medicina, Excelente y experimentadas recetas para blanquear la dentadura sucia, sin riesgo de los dientes, y componer los que están desgastados". En el camino definitivo hacia su vocación, Francisco Covarrubias, legítimo fundador del teatro nacional, tuvo un largo e indeciso comienzo. Fue así:

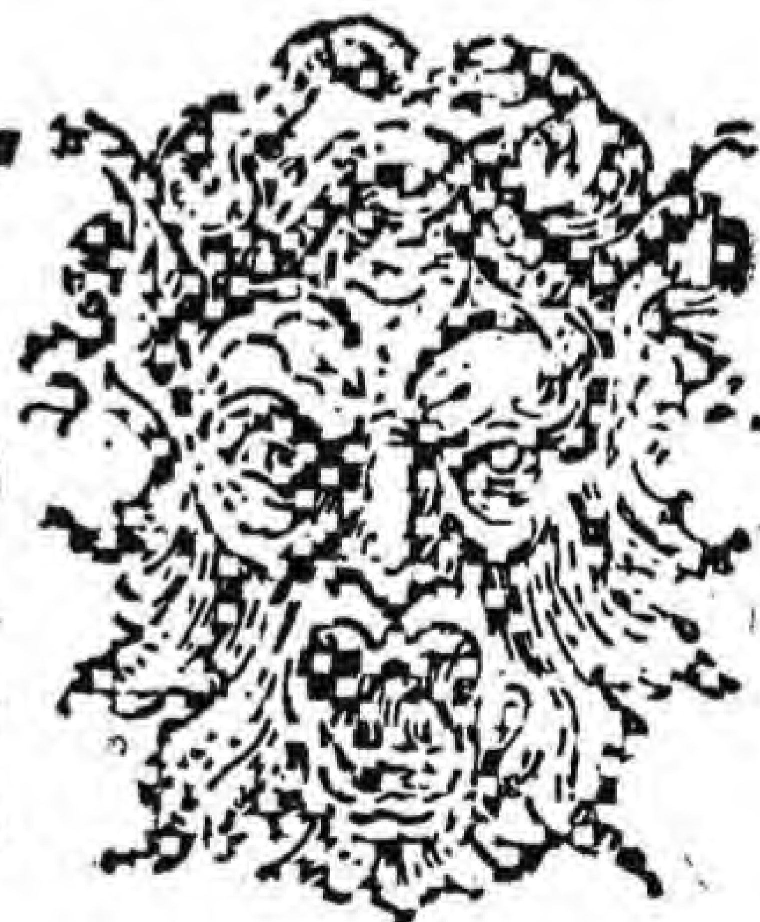
> Nace el 5 de octubre de 1775. Latín en el colegio de San Isidro. Así eran los tiempos. En la Universidad: filosofía aristotélica. Sus padres se esfuerzan y el joven se prepara. Cirugía: lecciones en el Hospital de San Ambrosio. Anatomía práctica y descriptiva. Y poesía: escribe un catálogo en verso de los músculos. Mientras tanto, el joven se divierte. Con sus propios compañeros del hospital aparece en comedias caseras y se convierte en entretenimiento y delicia de los vecinos de la villa. El teatro se le va gestando adentro.

El actor casi a escena. Pero aún la medicina y la simple diversión. Actor es una palabra. La villa se entretiene y los aficionados se divierten. Es el juego. Y "es de advertir que cuando Covarrubias llegó a edad adulta, no había ya actores en esta capital, pues los que existieron en época remota habían salido para otros puntos; pero se reunían con frecuencia muchos jóvenes aficionados en distintas compañías; y sin más director ni maestro que su afición, representaban varias comedias caseras". (1) Al fin, justamente en el año 1800, se prepara la escena para el actor. Un marco popular y modesto: Teatro del Circo, antiguo Campo Marte. El Regañón nos cuenta: "En la época de lluvia, si caía un fuerte aguacero, para salir del teatro era indispensable una canoa o echarse a nado" y "en los intermedios bien podía uno llevar la almohada para echar un sueño".

En medio de ese teatro, en un paisaje sin actores, el empresario los busca y llama a Covarrubias y a los jóvenes aficionados habaneros. Los acuerdos. Todos estarán de acuerdo en interpretar cualquier papel; menos Covarrubias: jamás interpretará un gracioso: única condición. El gracioso, sin embargo, no aparece; y don Eustaquio de la Fuente, el empresario, se desespera. No hay nadie que le sirva para "Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena" y no queda otro recurso que suplicar a Covarrubias. Acepta el actor y como gracioso sube al fin al escenario del Teatro del Circo y del nuevo siglo cubano.

De ese modo, el casi intérprete único del primer espectáculo dado en el Circo —"Guzmán, Guzmana y Aníbal", monólogo dividido en tres partes en la que Covarrubias interpretó la primera y la tercera y que al parecer no fue del agrado de El Regañón: "el que hizo el Guzmán desempeñaría medianamente su papel si no se atropellara tanto y no diese los gritos ni hiciese las contorsiones y las manotadas que hace, más propia de un furioso que de un héroe"— se acerca a su obra, su teatro y su escena. El actor y su público. Se anuncia la función y el actor se prepara. Pero, ¿dónde está el modelo? ¿Qué gracioso de veras ha visto Covarrubias? Ya El Regañón lo venía repitiendo: "No hay actores, pues aunque a muchos no les falta disposición, no han tenido reglas que los dirijan, ni modelos donde poder imitar y juzgar el verdadero buen gusto de la declamación". ¿Qué diría, en fin, el crítico ante su nuevo riesgo? ¿Y el público habanero, que tanto beneficio le había dispensado, qué pensaría? "Sin modelos que imitar, abrazó la cuerda del gracioso, de suyo dificilísima y en la cual no ha tenido competidor" (2). Pero había que hacerle frente a la situación. Ahí estaba la escena. Ya es demasiado tarde para retroceder. El telón se levanta.

Un actor se prepara



Montes Huidobro es no sólo uno de nuestros mejores autores dramáticos jóvenes, sino al mismo tiempo un destacado crítico de teatro. En este artículo él analiza y recrea a la máxima figura de nuestra escena bufa, Francisco Covarrubias, en una revalorización justa y correcta, y especialmente amena. Covarrubias, el creador cubano de un teatro nacional del género chico, bien merece este artículo.

El actor tiene que dejar sus incertidumbres. Es la escena. De pronto, allí, en un teatro maltrecho y con un abadono absoluto a su suerte, surge el milagro definitivo del actor. El público aplaude. El actor llega a pensar que tal vez se trate de una burla, pero el público insiste. El hombre descubre dentro de sí mismo al actor y el actor se descubre a sí mismo. Público y actor realizan una comunión y de esa comunión surge un nacimiento: el teatro nacional. Y así, entre tablas indecentes, bajo la amenaza de aguaceros tropicales, en el modesto tablado, nace, una vez más, un teatro.

Covarrubias se apodera del público habanero. Hasta conquista el corazón del sermoneante e inconforme don Buenaventura Pascual Ferrer, regañón inconforme de nuestras imperfecciones, que llega a decir, gran elogio en él, que interpretaba "con bastante acierto algunos papeles de los que se llamaban de bajo cómico".

El actor no volvió a los papeles serios e inició su recorrido, que es el de nuestro teatro. Llega el 1802 y concluye el permiso para hacer representaciones extramuros. Los jóvenes actores quieren irse a México, pero Covarrubias los disuade y reune una compañía, constituyéndose en empresario. Trabajan en un teatro provisional de la Alameda de Paula. El público sigue dispensándole sus favores y sufriendo las incomodidades, pero no les importa porque Covarrubias "ha obtenido constantemente el aplauso general y la protección más decidida del público que ha sabido apreciar en él el doble mérito de haber hecho su estudio aquí mismo" (3).

El actor permanece hasta ahora unido estrechamente a la Isla y a su pueblo. Ninguna influencia externa en su formación como actor. Pero en 1810 llega a La Habana una compañía de actores españoles. Covarrubias es el único actor nacional que es integrado a ella. Es también el gracioso. Paradójicamen-

te, no sólo Covarrubias aprende de ellos, sino que ellos parecen aprender de Covarrubias, tal vez porque nuestro actor procuraba "huir de las exageraciones ridículas y acercarse a todos los lances con naturalidad" (1). Por esta razón, o por cualquier otra, las bambalinas se transformaron para Covarrubias en centro de observación y para sus compañeros actores de la península en punto de observación al arte de Covarrubias. Es indiscutible que el talento dramático de Covarrubias tendría alguna seducción especifica. Antonio Prieto, actor peninsular que hacia de Aristóteles vestido con sotana, no dejaba de admirarlo, y hasta España hizo llegar su fama. Nuestro actor parece ya estar formado. Prosperidad económica parece acompañarlo con buenos sueldos y dos beneficios anuales provechosos. Las restantes referencias biográficas sobre el actor son, más o menos:

> 1841: Hasta esta fecha en el Teatro Tacón.
> 1842: Trinidad; regresa a La Habana para reaparecer en una compañia que se inicia en el Teatro Tacón.
> 1843: Temporada en Regla.
> 1844: Vuelve a la escena del Tacón.
> 1845: Primeras complicaciones. No contaron con él para la nueva temporada en el Teatro Tacón.
> 1846: A fines de temporada puede dar una función en el Teatro Tacón donde se demostró que el público reprobaba la ausencia de Covarrubias. Se cierra el teatro y los actores van al interior, pero Covarrubias, por cuestiones de salud, no puede seguirlos.
> 1847: Cerrado el Tacón. Funciones en Matanzas
> 1848: No es llamado al Tacón y pasa al Teatro del Circo nuevamente; ahora Villanueva.



Francisco Covarrubias

Esta trayectoria irregular que lo conduce nuevamente hacia el inicio, al Teatro del Circo, lo conecta también con otro inicio en el teatro cubano: Villanueva, nombre de sucesos patrióticos y sangrientos. Porque Francisco Covarrubias está conectado al espíritu de nuestra fundación del teatro nacional en conjunto y también en detalles. Sus propias décimas nos lo descubre con sus proyecciones nacionales. En Matanzas funda su teatro.

"Si del teatro nacional
Soy fundador en La Habana,
En Matanzas es cosa llana
Que merezco nombre igual;
Pues si la fecha y local
Del primer drama o sainete
Alguno decir promete
Publicará sin remedio
Que fue en la calle del Medio
Año de ochocientos siete".

Este recorrido por toda la Isla se hace inquieto. Covarrubias lleva sus dotes histriónicas hacia el interior, con germen del afán descentralizador, tanto en lo geográfico como en su afán de atraer, en un corte transversal, a todas las clase sociales. De esa forma, cuando en el Teatro Villanueva se le hace una función benéfica, todos acuden, a despecho del desplazamiento injusto y de la Opera Italiana en la escena del Tacón.

Pero hay algo más en este panorama del actor. El actor está tan integrado a su propio espectáculo, que decide integrarse también al autor dramático. Pero, ¿se impone el autor? "Nada es más justo que así como la Inglaterra se honra con Garrick, la Francia con Lekain y Talma y la España con Maíquez, Cuba se vanaglorie de ser cuna de Covarrubias". José Agustín Millán, su biógrafo, nos dice eso del actor; pero es más parco en lo que al autor se refiere. Refiriéndose concretamente a una obra de Covarrubias, "El forro del catre", afirma que si bien no fastidia, no encanta. No obstante ello, el Diario de La Habana del 30 de mayo de 1841 lo considera autor de piezas "alusivas a las circunstancias de la época o a nuestras costumbres más notables".

De esas obras nada ha llegado a nosotros, pero no es posible que el actor del pueblo no funcionara como autor en razón a ese pueblo que estaba directamente sobre él. Es importante su aporte a la dramática nacional, aunque no lo conocemos directamente, al nacionalizar pasos y sainetes españoles e iniciar el género chico cubano. Ofrece el germen del autor nacional. Su producción de sainetes aparece muy conectada con los sainetes españoles de Ramón de la Cruz.

> Compuso: "El peón de tierra adentro", "La valla de gallos", "Las tertulias de La Habana", "La feria de Carragua", "Esto sí que es chasco", Los velorios de La Habana", "El tío Bartolo y la tía Catana", "El montero en el teatro", "El gracioso sofocado", "¿Quién reirá el último? o Cuál más enredador", "No hay amor si no hay dinero", "El forro del catre".

De un modo u otro, nuestro actor supo darle a la producción nacional, con desconocido acierto en mayor o menor grado, los atisbos iniciales de lo criollo, estructurando desde una edad temprana nuestra formación teatral, desde Cuba y no para España. El carácter directo de las décimas que nos han llegado, no pueden hacer esperar otra cosa.

"En tumulto muy deshecho
Tal concurso entra en Tacón,
Que en inmenso pelotón
Llegue la gente hasta el techo:
Mas porque sea de provecho
Esta entrada que se fragua
Y no quede yo con magua
Encargo una sola cosa
Y es que en función tan hermosa
Nadie venga aquí de guagua"

Nos resta despedir el actor y ver caer el telón por última vez. No era posible, dada las condiciones políticas de la colonia, esperar un feliz destino para los últimos años de Covarrubias. Miseria al lado de su mujer, tristeza en mayor o menor grado, abandono. Las condiciones sociales no permitirían otra cosa. El Teatro Tacón deglutía Opera Italiana. Covarrubias, cubano, sabía morir en la pobreza y, como siempre, en su patria. Era la ancestral muerte del artista. Ya el actor lo sabía y supo despedirse en escena. Décimas compuso.

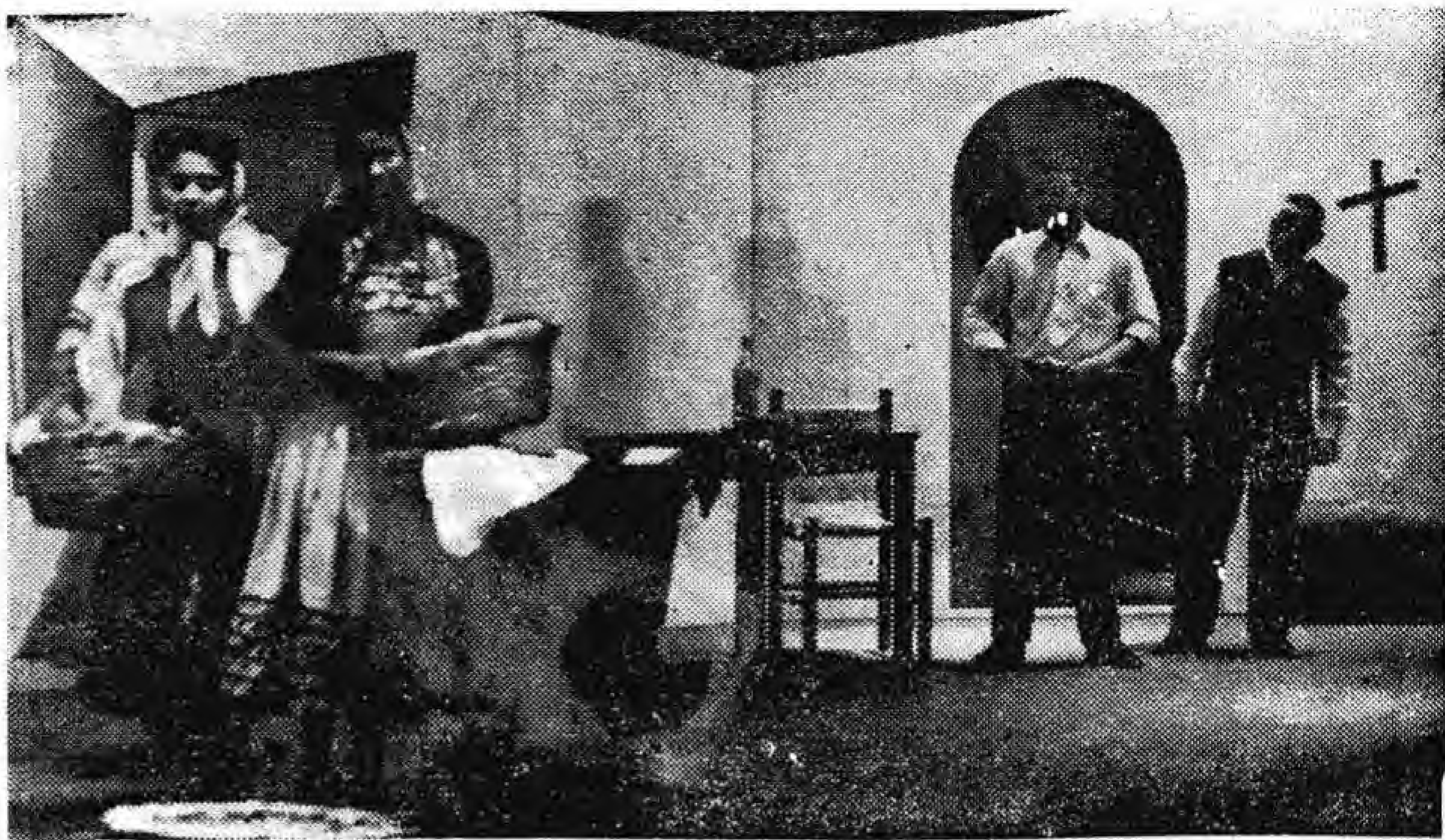
"Otra vez pueblo habanero
Al anunciar mi función
He creido, y con razón,
Fuese mi anuncio postrero:
Mas yo que soy agorero,
Claro te confesaré
Que jamás con tanta fe
Como ahora lo he creido
Y la razón que he tenido
Atiende y te la diré".
"En un Circo que de Marte
En el Campo se formó,
Mi carrera principió
En el dramático arte.
Ya de ella en la última parte
A otro nuevo circo paso
Y esto que parece acaso
Será el Destino que intente
Que en un Circo sea mi oriente
Y en otro Circo mi ocaso".

El actor en escena. Compuso y actuó para el público. Ya él lo presiente. El actor cubano despide al autor. El escenario gira y El Regañón y las volantas y las negras que se venden y las sayas y el Papel Periódico y la antigua y lejana medicina y el hospital y la colonia y la lluvia y las tablas del teatro y el censor y el aplauso y Matanzas y Regla y Trinidad y el olvido y el recuerdo, inician su desfile. El actor inclina la cabeza. El telón cae. 1850. Aplausos a las raíces del teatro nacional. El fin y el comienzo.

---

(1) Biografía de Francisco Covarrubias. Anónimo.
(2) Biografía de don Francisco Covarrubias, primer actor de carácter jocoso de los Teatros de La Habana. José Agustín Millán. Imprenta del Faro. 1851.
(3) Historia de las Letras y de la Instrucción Pública en la Isla de Cuba. Antonio Bachiller y Morales. Colección Libros Cubanos. Cultural, S. A. 1936.

LA FORMACION DE UN PUBLICO





FESTIVAL DE TEATRO OBRERO Y CAMPESINO

"Lunes va al Teatro" coincide con la atmósfera viva del Festival de Teatro Obrero y Campesino. La coincidencia es afortunada para señalar entre otras cosas una presencia muy discutida del panorama teatral, pero que en diversas ocasiones ha demostrado su existencia sin aprovechar: un público que responde al teatro, que puede hacerse crecer día a día mediante una sabia política teatral. El teatro cubano, abrumado siempre por los tanteos de un público que no se constituye, parece vislumbrar el día en que teatro y público sean una unidad de la mayor amplitud temática y artística. Hay que agregar además la refrescante raíz popular que ha traído este festival con aportes tan vivos como el de "Realengo 18". Quede como exponente de amplias implicaciones humanas, la carta que "Lunes va al Teatro" publica en este número, en la que se demuestra que el teatro es un germen que une pasado, presente y futuro, y del cual las Escuelas para Instructores de Arte es el primer y fundamental paso hacia el teatro del futuro, una medida jamás intentada por pueblo alguno.



FESTIVAL DE TEATRO OBRERO Y CAMPESINO



Habana, 21 de Marzo de 1961

Sr. Matias Monies
***Redacción** del Periódico "Revolución"*
***Página** "ESPECTACULOS" "Retablo"*
Habana.

Muy señor mío:

En su "Retablo" de fecha 20, leí sobre el grupo del "Realengo 18" que se presentó en el Payret y que también fui a ver, pues en mis recorridos por Cuba, estuve hace alrededor de 30 años por aquella región y conocí a una joven maestra revolucionaria que alfabetizó por allá, que escribió y dirigió una obrita antimperialista contra la Cía. "Corralillo" que quería quitarles la tierra a dichos campesinos. Dicha maestra se llamaba Vilma Ramírez, era muy joven y dinámica y junto con otros 18 campesinos fue hecha prisionera, llevada a las cárceles de Cuncira y Guantánamo y por fin celebrado el juicio en Santiago de Cuba. Fue tan querida entre los campesinos que muchos les han puesto a sus hijitas su nombre, y la sintieron mucho cuando se fue, obligada por las fuerzas militares. Ella sembró el teatro allí.

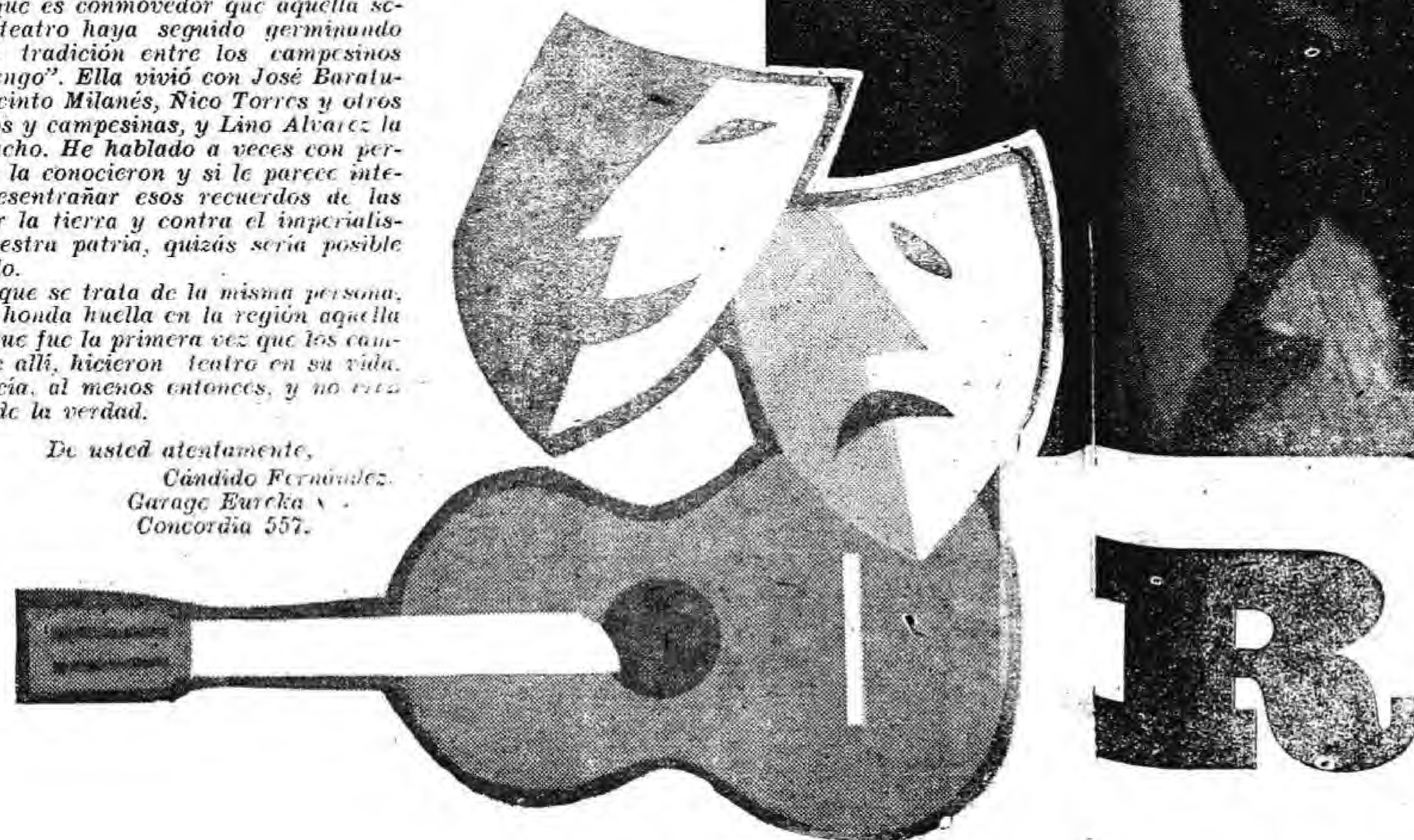
La obrita en cuestión se puso en la Escuela que se levantó en el barrio "El Lechero", y era tan revolucionaria y antimperialista, que al día siguiente actuó la autoridad. Vivió entre los campesinos largo tiempo, aunque era de la ciudad, algunos creían era una misionera, pero era una revolucionaria que luchó junto a los campesinos por la tierra que les querían arrebatar. He oído después noticias de eso, pero fuera de la región, dejé de oír de ella. Ahora usted la menciona y me parece interesante recordar estos hechos, ya que es conmovedor que aquella semilla del teatro haya seguido germinando como una tradición entre los campesinos del "Realengo". Ella vivió con José Baratute, con Jacinto Milanés, Ñico Torres y otros campesinos y campesinas, y Lino Alvarez la quería mucho. He hablado a veces con personas que la conocieron y si le parece interesante desentrañar esos recuerdos de las luchas por la tierra y contra el imperialismo en nuestra patria, quizás sería posible averiguarlo.

Creo que se trata de la misma persona, pues dejó honda huella en la región aquella y parece que fue la primera vez que los campesinos de allí, hicieron teatro en su vida. Así se decía, al menos entonces, y no creo sea lejos de la verdad.

De usted atentamente,
Cándido Fernández.
Garage Eureka
Concordia 557.







57 AÑOS EN BUSCA DE UN GRAN TEATRO NACIONAL..........sin hallarlo

RINE R. LEAL

Rinc Leal ha tomado entre sus manos la candente tarea de analizar en perspectiva crítica nuestro teatro desde la República hasta la Revolución, es decir, durante un período de 57 años. Aunque sus conclusiones no son realmente optimistas, el estudio de este importantísimo pedazo de nuestra historia dramática permite comparar críticamente todo lo que se hizo y todo lo que se puede hacer.

Cuando se instaura la República en Cuba en 1902 no puede hablarse con honradez de que exista un teatro nacional. Los intentos anteriores han tenido modelos extranjeros mal asimilados y no han pasado las más y mejores de las veces de una creación esencialmente literaria sin contacto alguno con las realidades de una puesta en escena. Cuba carecía de un movimiento teatral de suficiente envergadura y toda la experiencia escénica nos venía de compañías españolas que utilizaban con frecuencia a La Habana como una simple ciudad-mercado, como una base segura poblada por un público que amaba las noches teatrales, más con un aspecto social que con un verdadero sentido artístico. Todos los logros anteriores en la poesía, el ensayo, la crítica y la proclama política no encuentran eco en el teatro porque éste en definitiva carecía de un equipo hábil y capacitado, que es un antecedente obligado de toda dramaturgia.

Los primeros años, hasta Ramos, son de una terrible desolación. Bien es verdad que existían las sociedades culturales, los Lyceos, los clubes y demás agrupaciones artísticas, pero para ellos el teatro era no sólo un divertimiento sino al mismo tiempo una actividad lujosa y cara. Por otra parte, ya se sabe que el cubano en el arte, siempre ha llegado por lo menos con 20 años de atraso. En los momentos en que en Európa y los Estados Unidos nacía toda una nueva escuela teatral y se discutían los fundamentos del realismo, todavía por estas playas andábamos por un desvaído romanticismo que generalmente se escondía bajo la bandera del modernismo. Habría que esperar más de 30 años, hasta La Cueva en 1936, a que La Habana se percatara de las nuevas corrientes teatrales. Eran los tiempos en que nuestros autores cuidaban esmeradamente y pulían un verso con cuidado, mientras ignoraban su carácter dramático, su función dentro de una pieza, su sentido teatral y espectacular.

A todo esto hay que señalar otra causa de nuestra indefensión dramática. Ya se sabe que la República que se instauró en 1902, no era sino un gran fraude político, social y nacionalista. Una gran burguesía criolla, que ha sido definida en término de "generales, burócratas y doctores" se apropió del poder en connivencia con los intereses imperialistas norteamericanos y sirvió de perfecto cómplice en un saqueo minucioso de todas las riquezas del país. Pero no sólo robaron nuestra economía sino al mismo tiempo —y esto es tan doloroso como lo anterior— nuestra cultura. Con un gran sentido discriminativo no sólo arrojaron de la escena las formas populares y propias que nuestro teatro bufo había ofrecido, sino que bajo el pretexto de que esas formas eran cosa de "negros y blancos sucios" escondieron el folklore y lo relegaron a aparecer mixtificado en las comparsas y fiestas ñáñigas o religiosas. De hecho, la cultura teatral cubana quedó cortada de sus fuentes primarias y el negro que formaba más de la tercera parte de la población, quedó relegado a un plano de negación artística.

Políticamente, el proceso es el mismo. Todos los graves males del país, que podían haber servido de base para la creación de las bases de una dramática nacional, sufrieron un escamoteamiento bajo el disfraz de que ya poseíamos una bandera, un himno y una Constitución y que por lo tanto vivíamos en el mejor de los mundos, sin otra preocupación que la de alcanzar un buen precio para el azúcar y repartir entre pocos las grandes ganancias. El teatro fué así perdiendo su carácter social y en definitiva cayó en manos de grupos de elegidos —los "happy few"— que escribían en Cuba pero con la mente establecida en el extranjero. Hay sin embargo excepciones de gente que ya por aquel entonces andaba muy clara, como un poeta popular anónimo, que en los primeros años de vida republicana, se adelantó a su tiempo y nos dejó esta cuarteta admirable:

"La República cubana,
tiene un grave inconveniente:
que no es libre, soberana,
ni tampoco independiente".

¿Por esa razón debemos acusar injustamente a nuestro teatro de expresarse fuera de su tiempo y su ubicación? Cuando Sánchez Galarraga escribe para la escena lo hace con un gran resultado de ridiculez poética y de ineficacia dramática, porque otra cosa no podía dar la época en que este poeta trabajó para el teatro: sus defectos reconcilian todo el primer momento de nuestra dramaturgia republicana, a la que podía aplicarse la definición de Darío: "municipal y espesa".

Luego la primera guerra mundial nos separó ya completamente de Europa, lo que no es en gondo un grave mal, pues los únicos ejemplos que de ella venían eran los españoles de una calidad infame. Pero fué de España donde nuestros autores aprendieron una técnica de melodrama y de hinchazón literaria contra la cual luchará nuestra escena durante muchos años.

Esos son los defectos fundamentales del mejor dramaturgo de la primera etapa hasta 1936, José A. Ramos. En 1917 este autor nos deja una de las piezas fundamentales (a pesar de sus defectos) de que puede vanagloriarse el teatro cubano. Hablo de "Tembladera", drama bien-hecho, que narra las peripecias de una familia luchando contra la penetración agraria de intereses norteamericanos. A la altura de 44 años, "Tembladera" no carece de interés dramático, posee un primer acto perfectamente construido y una sana intención de crítica de las costumbres, pero Ramos nunca poseyó las virtudes de un gran escritor y su técnica está muy cercana al melodrama de solución moralista que era entonces lo poco que se conocía en Cuba de teatro mundial. Ramos, que había vivido en los Estados Unidos por varios años cono Cónsul, va a recoger en el futuro las enseñanzas de la escena norteamericana y ya en sus obras posteriores ("La Recurva", "En las manos de Dios") acusa un mejor conocimiento de técnica y expresión literaria. Ramos, quien ha sido llamado con entera justicia, un representante de la burguesía criolla anterior a la Revolución contra Machado, es el autor más interesante de su época, pues resume todo lo que los otros intentaban hacer vanamente y que es una especie de semilla en un suelo que estaba aun muy lejos de permitir su florecimiento.

A grandes rasgos hay muy poco que anotar hasta la lucha revolucionaria contra Machado. La conmoción social y política que sacudió al país no hizo otra cosa que actualizar en Cuba una serie de problemas sociales que estremecían a Europa y de hecho nos conectó con el teatro mundial. Es desde entonces a la fecha que podemos hablar con alguna lejana propiedad de la existencia de un teatro moderno en Cuba.

Pero poco después de la caída de la dictadura machadista se produce un hecho que es el empujón definitivo para nuestra dramaturgia: la creación y organización de los estudios teatrales. Surgen por doquier toda una serie de escuelas (Teatro Universitario y Academia Municipal de Artes Dramáticas, las estatales, las otras privadas) que aunque sumamente defectuosas en sus cuadros de profesores, por lo menos logran el milagro de ir construyendo poco a poco un buen equipo de técnicos escénicos sin los cuales es imposible levantar un verdadero movimiento teatral. Y paralelamente a esta difusión de los estudios, surge todo un enorme grupo de autores, cuyos remanentes finales son los mismos que pueblan a cada rato nuestros escenarios.

La agitación social que preside toda la vida nacional en los años posteriores a 1933, conduce a la creación de un teatro social, donde el tema principal es el agrario. Pero tanto a Marcelo Salinas, como a José Montes López, como a Paco Alfonso, sus mejores cultivadores, les faltaron la suficiente calidad literaria y el sentido dramático para elevar sus obras algo más allá que la proclama revolucionaria o el melodrama de ocasión. Ellos en

realidad han maltratado de tal manera la rica veta que puede ofrecer nuestra vida campesina que terminaron por crear una reacción contraria a sus ideales: nuestros autores más jóvenes huyeron del folletín campesino y buscaron un tipo de teatro sicologista y moderno.

Claro que ésas no fueron todas las causas del abandono a los temas de agitación social. En realidad, a partir de 1939 se abre en Cuba un período de relativa calma política y de hipocresía gubernamental que va a culminar en los dos gobiernos auténticos de 1944 a 1952. La vida nacional se llena (estoy hablando en términos muy generales como cuadra a este estudio) de un forzado pesimismo, de una especie de frustración colectiva como la que siguió a la Independencia, de un relajamiento de las costumbres y sobre todo de una gran evasión a la realidad diaria, que en definitiva no era más que un reflejo del asco que la vida política provocaba a nuestros autores. Es un período de retraimiento y al mismo tiempo de universalización de nuestro teatro, que fue a buscar una vez más en el extranjero las fuentes y el impulso de que carecía en Cuba.

Esa es sorprendentemente nuestra mejor muestra teatral, porque coincide con la madurez de todo un informe movimiento escénico que se venía gestando muy lentamente a través de más de diez años. Es a ese grupo de autores, que al mismo tiempo es nuestro mejor grupo, a quienes debemos achacar la mediocridad y pobreza de nuestro teatro actual, pues ellos no hicieron más que experimentar sin gran provecho y no aportar nada fundamentalmente bueno a nuestra dramaturgia. El fracaso de todos los autores que nacen y crean con posterioridad al Machadato, debemos buscar las causas lógicas de la actual pobreza del actual teatro cubano.

Hay tres nombres fundamentales que llenan ese período anterior a la Revolución de 1959: Carlos Felipe, Rolando Ferrer y Virgilio Piñera. Cada uno de ellos consigue en su estilo piezas que no dejan de estar bien hechas o escritas o interesantes, pero que en conjunto no modelan la existencia de un verdadero teatro nacional. Porque Carlos Felipe, quien posee una evidente garra dramática (por ejemplo "El Chino" es uno de los mejores momentos teatrales que poseemos) y un aceptable sentido para dibujar personajes en conflicto, carece de estilo literario y frustra su teatro cuando intenta hacer poesía y literatura a la manera de un romántico rezagado. Su última pieza "Yarini" que podía y debía haber sido un estudio de uno de los males del cubano como personaje dramático, el "donjuanismo", y que hubiera podido retratar toda la sociedad cubana de principios de la República, no pasa de ser el intento de drama de caracteres que Felipe destruye cuando pone a sus personajes a dialogar. Si él se decidiera a podar de falsa retórica y poesía externa a "Yarini", ésta se convertiría en una de las mejores obras de nuestro repertorio.

Hay en Felipe cualidades de dramaturgo, especialmente en su fino sentido teatral y en ese sentido que posee para captar toda un época y acercarse a ella con gran ingenuidad dramática para mostrarla en pocos trazos, condiciones poco comunes entre nuestros autores y que lo colocaron, entre los años 47 al 50 como la mejor esperanza teatral cubana en muchos años, esperanza que hasta el momento no ha cuajado en algo definitivo y vital para la escena nacional.

Rolando Ferrer es el más joven de estos tres autores, pero aún la bella obra que él puede escribir está por hacerse. "Lila la Mariposa" es otro de esos extraordinarios intentos que nuestro teatro ha ofrecido en los últimos años, especialmente por el ambiente mítico de las tres parcas que son como una especie de comentario a la acción propiamente dicha, y que rodea a la pieza de un sentido muy cubano de la fatalidad griega. Pero Ferrer se ha perdido generalmente en el frondoso bosque de la sicología y la poesía inútilmente teatral y sus obras carecen en conjunto de un gran sentido dramático. Sin embargo, hay momentos, como el velorio en "Lila la Mariposa" que el autor consigue una verdadera y legítima sensibilidad cubana en el diálogo y un acercamiento a nuestra realidad inmediata. Influido por el ejemplo del teatro épico que Ferrer pudo presenciar en París, está "La biografía del nene" que tal vez pudiera ser la piedra miliar de todo su teatro, una especie de fresco multitudinario, de nuestra vida nacional, con sus miserias y pequeñas grandezas, desde la República hasta nuestros días.

Piñera es por definición el mejor de todos los autores cubanos de esta primera etapa dramática. Lo es porque posee un envidiable sentido literario, cosa muy rara entre nuestros escritores, por su imaginación e ironía y en definitiva por un claro sentido de la técnica teatral. Cuando se lee su Teatro Completo se tiene la impresión de que es un autor que ha llegado a su completa madurez creadora y que en conjunto ofrece el mejor cuadro de un teatro cubano, bien hecho, escrito e interesante. "Electra Garrigó" es toda un "tour de force" para nuestra escena en los momentos de su estreno en 1948. Tragedia de evasión, de intelectualismo, de extrañeza a nuestra sensibilidad, de abstracción total de los personajes, de regodeo mental, "Electra Garrigó" es sin embargo una de las más bellas piezas (si no la más bella) que posee nuestro pobre repertorio, uno de los pocos ejemplos logrados de un teatro de calidad y espectacularidad plástica, todo él realizado con un deliberado intento de huir de la primera imagen que todos nos hacemos de lo cubano y refugiarse en una irrealidad intelectual que viene de modelos franceses.

"Jesús" ya es otra cosa. Aquí Piñera realiza una excelente comedia, bien dialogada y construida y que es su obra más equilibrada (recuérdese que me limito cronológicamente a 1959, es decir, excluyo "Aire Frío" y "El Filántropo") especialmente por la habilidad de la trama, la ironía de la situación del falso Jesús que no acepta ser Jesús el verdadero (una técnica un poco a la Pirandello), y la facilidad con que el autor ha sabido narrar toda la historia de punta a cabo. "La Boda" y "Falsa Alar-



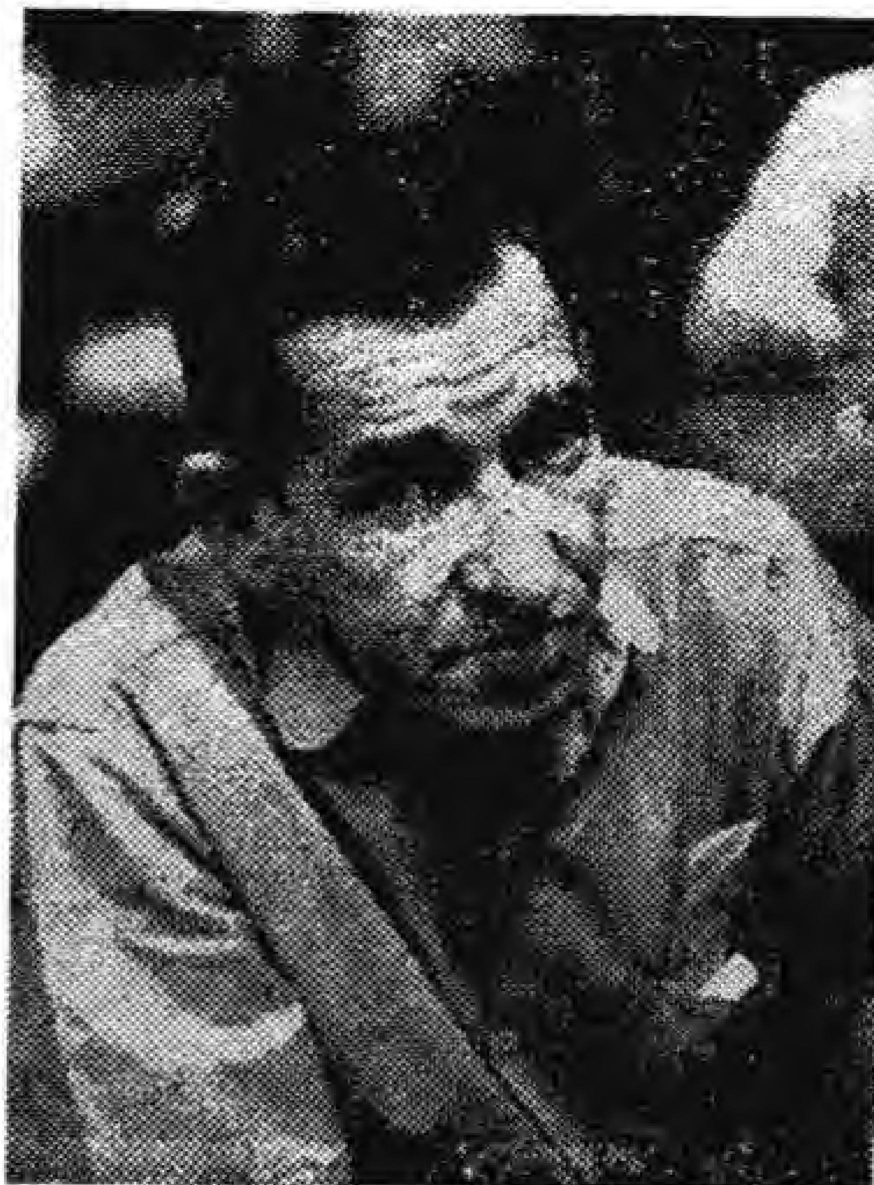
Rolando Ferrer



José A. Ramos



Paco Alfonso



Carlos Felipe

ma" en un acto son dos obras menores dentro de la producción de Piñera, la primera bastante aburrida y la segunda un buen ejemplo de eso que comúnmente hoy llamamos teatro del absurdo.

Virgilio está sin embargo aún muy lejos de haber logrado para nuestro teatro una pieza de gran envergadura, de significación nacional y al mismo tiempo de dimensiones mundiales. El lo achaca a la poca frecuencia con que sus obras han subido a los escenarios y probablemente no le falte nada de razón, pues una dramática se nutre principalmente del público que es su elemento más importante. Pero al mismo tiempo esa incapacidad de Piñera como autor explica el fracaso de todos los escritores que con anterioridad a la Revolución se lanzaron a la aventura de escribir teatro en un país que carecía de las bases teatrales para sustentarlo. Nadie improvisa contra un medio adverso y destructor.

Imposible citar al resto de nuestros autores, porque por una curiosa paradoja en un país que carece de teatro poseemos cientos de escritores teatrales que se han acercado a la escena más con un sentido literario que dramático y que en conjunto no puede ser más que definido en términos de discreción para no emplear el más duro (pero más justo) de mediocridad. De entre los autores que surgen en los años últimos de la década del 50, hay dos nombres que merecen citarse, Fermín Borges y Ramón Ferreira. El primero de ellos posee un innegable olfato para las situaciones dramáticas, un diálogo fácil y teatral y una buena disposición para crear tipos teatrales. Influido por el ejemplo europeo del neorrealismo, Borges ha intentado crear todo un teatro del pequeño hombre, del antihéroe moderno en lucha contra el mundo exterior, un teatro que esté bien alejado de los efectos melodramáticos y al mismo tiempo muy cerca de la realidad de los humildes y gente pobre con sus pequeñas tragedias, pero hasta el momento no ha logrado integrar todos estos elementos en una obra de altura dramática, porque Borges ha demostrado siempre una terrible incapacidad para contar una historia. Es por eso que sus obritas en un acto ("Pan viejo", "Gente Desconocida", "Una vieja postal descolorida", "Doble juego") son en definitiva mejores teatrales de más eficacia dramática que "Con la música a otra parte", pieza en tres actos, donde la acción se desvinculaba y vaciaba en una serie de escenas sin fuerza y sin un sentido unificador de la acción teatral.

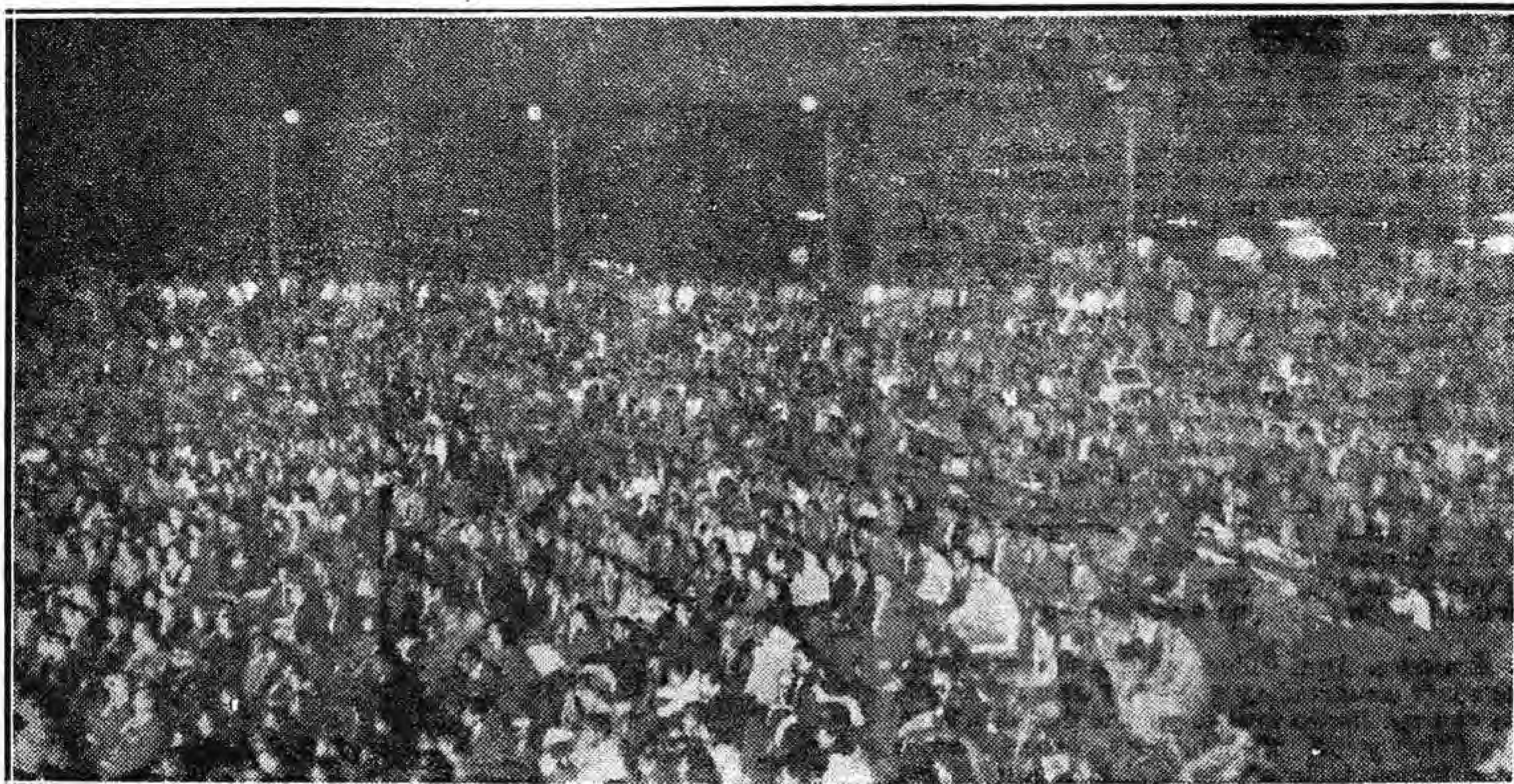
Ramón Ferreira es precisamente el otro polo. Buen cuentista, ha llevado a su escena dos piezas en un acto ("Donde está la luz" y "Un color para este miedo") que en el fondo no son más que pésimos ejemplos de literatura y singularmente ejemplos de melodramatismo y ampulosidad verbal, todo lo que alcanza su clímax en su única obra larga estrenada "El hombre inmaculado". Lo que levanta a Ferreira por sobre el nivel común de los otros autores de su época, es una especie de ambiente tenso y casi trágico que eleva en ocasiones el tema a una imprecisa ubicación de tragedia cubana, sin que el autor haya logrado hasta el momento otra cosa que intentos malogrados de gran drama con situaciones ilógicas y maltratadas. Ellos dos son hasta el momento en que triunfa la Revolución en 1959 los dos autores jóvenes de mayores posibilidades. Sólo el tiempo podrá decir si son capaces de vencer sus propios defectos y producir obras de una singular estatura dramática, superior a la de sus antecesores.

¿A qué conclusiones, por tristes que éstas sean, podemos arribar al analizar el desarrollo de nuestro teatro desde la República a la Revolución? En primer lugar, estimo que estos 57 años han sido de tanteos, de búsqueda, de experimentación en todos los sentidos de prueba y desilusión. Si bien desde el punto de vista formal hemos arribado a crear un teatro cubano, donde nuestra naturaleza se manifiesta a cada rato bien sea en momentos del diálogo, en la caracterización, en el ambiente, en los temas, en las ideas, no por ello podemos negar la verdad inmensa de que ese teatro es chato, mediocre, incipiente y generalmente falso, una especie de actividad menor dentro del resto de la producción nacional. Las causas son muchas, pues generalmente un fenómeno artístico no puede ser juzgado bajo una óptica de egoísmo crítico.

En primer lugar hasta años muy recientes hemos carecido de equipos técnicos de primera categoría y al hablar de técnica me refiero a los hombres que forman una especie de puente entre el texto escrito y su representación, es decir, actores, directores, escenógrafos, luminotécnicos, etcétera. Es por ello que la mayor parte de nuestros ejemplos dramáticos no pasen de muy buenas intenciones pero de una incalificable ineficacia teatral; de ahí ese predominio de la poesía (y en el peor de los casos de falsa literatura) que llena la mayor parte de nuestra producción. En segundo lugar, el proceso de sedimentación nacionalista y propio del país ha sido extraordinariamente lento, frustrado en sus inicios por la ingerencia extranjera, que exportó no sólo dólares sino también sensibilidad y formas artísticas que nada tenían que ver con las nuestras. Al mismo tiempo, la burguesía cubana acabó de dar el tiro de gracia a nuestra pobre pero existente tradición de teatro popular, bufo y negroide, al discriminarla en nombre de un arte purista y limpio de razas oscuras. Alhambra por ejemplo, que era un teatro que poseía un público estable, que es el elemento más importante en una dramática, se convirtió por rechazo en el reino de la improvisación, el mal gusto y la chabacanería, precisamente por el vacío que nuestros escritores más capaces le hicieron. Una revalorización de este teatro, que algún día y muy pronto, se hará, permitirá a los dramaturgos del patio el encontrar una fuente de estilo y formas cubanas y al mismo tiempo el descubrir que la primera función de un autor es la de escribir para el público, no para sí mismo. Es por esa razón que nuestra escena se quedó vacía de vida y se llenó por contraste de una serie de personajes que parecían venidos de otras partes y hablaban un lenguaje incomprensible para las grandes masas de espectadores, que lógicamente prefirieron formas más naturales como el cine y la televisión.

Nuestra escena se fue encerrando en un círculo vicioso del que pareció salir tras la caída del Machadato por la conmoción que este hecho social significó y por la aparición de los primeros grupos profesionales de actores y directores: es por eso, que los mejores momentos dramáticos (imprecisos aún pero ya mejor dispuestos que los anteriores) aparecen en el período que va de 1936 hasta 1959. Pero una vez más todo se frustró porque los autores de ese tiempo, en términos generales, y no obstante los momentos particularmente buenos de nuestro teatro, no hicieron más que literatura dramática para pequeños grupos de aficionados y gente de recursos económicos, que eran precísamente las personas que iban a las pocas funciones mensuales que nuestro repertorio ofrecía. Era necesario todo un vuelco social para que el teatro tomara una vez más conciencia de su público y sus posibilidades, todo lo que va a significar la Revolución de 1959.

Estos 57 años en su conjunto, nos lanzan al rostro la imagen de un teatro en lenta formación nacional. Partiendo de un subcero, nuestros autores más capaces han logrado ofrecer todo un pequeño grupo de piezas que están aún lejos de poseer una dimensión mundial, pero que permiten un tanteo de esperanzas y optimismo. Los años porvenir nos dirán si ellos trabajaron en balde...





"Medea en el Espejo" de Triana

LOS MEJORES MOMENTOS DEL TEATRO CUBANO

(entre 1902 y 1959, con referencia sólo a la literatura dramática y no a las puestas en escena)

"TEMBLADERA" (1917) de José A. Ramos: un buen melodrama sobre la penetración imperialista en Cuba agraria.

"SABANIMAR" (1943) de Paco Alfonso: nuevamente el melodrama del desalojo campesino, una muestra de teatro social.

"EL CHINO" (1947) de Carlos Felipe: Pirandello adaptado a nuestro ambiente, una pieza de buen teatro.

"ELECTRA GARRIGO" (1948) de Virgilio Piñera; una tragedia griega a la cubana, un excelente espectáculo.

"EL TRAVIESO JIMMY" (1949) de Felipe: el recuerdo en Isla de Pinos, trabajado con buena fortuna dramática.

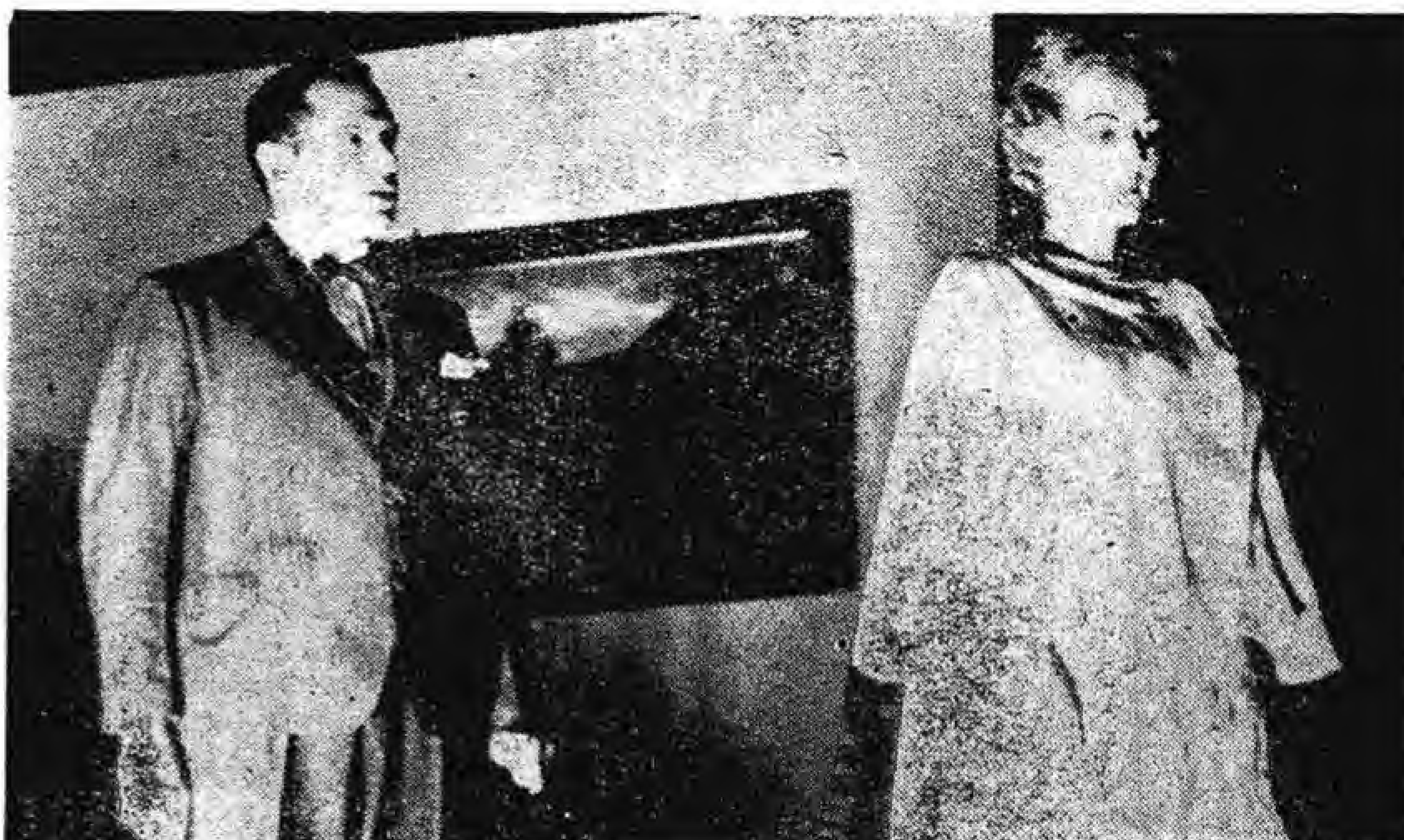
"LILA LA MARIPOSA" (1950) de Rolando Ferrer: intento de tragedia poética, con un buen diálogo y situaciones.

"JESUS" (1950) de Piñera: el antihéroe cubano por excelencia, una comedia muy bien ideada y resuelta con gran ironía.

(Posteriormente a la Revolución, lo único digno de mencionarse es "SARA EN EL TRASPATIO" de Reguera Saumell, "EL FILANTROPO", otra vez de Piñera, "MEDEA EN EL ESPEJO" de José Triana y "YARINI", de Felipe).



"El Filántropo" de Piñera



"Tembladera" de Ramos

APORTES DE LAS INSTITUCIONES TEATRALES

NATIVIDAD G. FREIRE

Natividad Freire es la autora de una interesante historia de nuestro teatro en los últimos 25 años de vida republicana. En este artículo hace un breve recuento crítico del desarrollo de las instituciones escénicas, que completa totalmente el cuadro del desarrollo de nuestro teatro durante la República. En definitiva, la historia de los grupos teatrales es también la historia del teatro cubano.

Con el advenimiento de la era republicana una nueva manifestación teatral se pone en moda: la integración en grupos. Estilos, aspiraciones, propósitos, canalizan en asociaciones o grupos teatrales. La trayectoria del teatro no está ya marcada por locales ostentosos que en la etapa colonial eran las delicias de los habaneros y hacían girar a su alrededor la vida teatral isleña, ni por autores señalados y hasta populares como Covarrubias.

El teatro pierde impulso creador, carácter de espontáneo y se hace reflexivo, pensante. Los directores cubanos como los franceses ocupan la hegemonía del movimiento teatral sustituyendo la antigua dirigencia formada por empresarios, dramaturgos y compañías extranjeras. La ciencia entra en el teatro para organizar, planificar y metodizar la producción. Directores tecnicistas, teóricos, actores intelectualizados sustituyen a los hacedores convencionales. Las nuevas tareas no propugnan liquidar temporadas sino romper con los mecanismos del escenario al uso e incorporar las técnicas del teatro de vanguardia al cubano. Los técnicos preconizarán el nuevo sentimiento: renovación.

No obstante los medios divergentes que utilizan en su expresión y el casi antagonismo de sus estilos en algunos casos, los grupos que se integran en los años republicanos tienen un denominador común: la creación de un teatro nacional. Objetivo que no tendrá posibilidades de consumación hasta el triunfo de la Revolución.

La independencia política de España era un hecho, pero culturalmente seguíamos sometidos a la metrópoli. En el teatro esto se manifiesta en el repertorio totalmente peninsular de las compañías españolas o cubanas y en la preferencia del público por los espectáculos subidamente picarescos del Alhambra y el Molino Rojo. Gusto que el desgobierno español se ocupó de sembrar y cultivar entre los criollos. La *Sociedad Fomento del Teatro* aparece en 1910 —propugnada por un dramaturgo insigne y ciudadano ejemplar, José Antonio Ramos y un dominicano de larga estancia en Cuba, Max Henríquez Ureña— para impugnar la invasión de la comedia española y combatir los sainetes "calienticos". El nacionalismo literario y la destitución del teatro bufo eran pues sus divisas. Pero la indiferencia social no le garantizó muy larga vida.

No pasa mucho tiempo y Ramos vuelve por su empeño junto al entusiasmo de otros más jóvenes. Salvador Salazar —que luego fomentaría la primera actividad teatral universitaria— y Gustavo Sánchez Galarraga, dramaturgo de fina sensibilidad poética. Era el año 1915 y la *Sociedad Pro-Teatro Cubano*. La publicación de las revistas *Teatro* (1919-1920) y *Alma Cubana*, en su primera edición de 1923 —ambas dirigidas por Salazar— contribuyeron a la divulgación de las últimas obras nacionales. No obstante el afán nacionalista que animaba a estos primeros grupos sus componentes se alejaron de la línea popular. Todavía la palabra nacional tenía una acepción muy estrecha. La repugnancia por los espectáculos bufos —en cierta medida justificada— les impidió ver lo que de propio, típico y folklórico podía haber en ellos y en busca de la palabra depurada que contraponer a la chabacana de esos espectáculos desembocaron en los mismos procedimientos que criticaban: la ampulosidad de Echegaray y el craso realismo de Benavente. Luisa Martínez Casado y Enriqueta Sierra pusieron sus prestigios de grandes actrices al servicio de la causa de estas asociaciones.

Transformaciones profundas no llegarían a la escena cubana hasta el advenimiento de *La Cueva*, 1936. La obra del estreno es una declaración de principios y un reto, *Esta noche se improvisa* de Luigi Pirandello, uno de los más polémicos escritores europeos. Baralt y sus compañeros de faena mostraban la cartilla innovadora: técnica moderna —escenografía corpórea, luces impresionistas, actuación natural— y obras de calidad. Luego la representación de Lenormand, Housman y Evreinoff confirmarían las metas de estos jóvenes: desterrar al decadente teatro español y construir la producción nacional en base a las nuevas técnicas del teatro moderno. Bajo ese signo escribiría Baralt su *Luna en el pantano*.

Gracias a *La Cueva*, La Habana se iniciaba en el consumo del teatro universal. *La Cueva* trazaba una ruta y establecía una aspiración ambiciosa. No sería de fácil vencimiento. Otras instituciones surgirían de *La Cueva* que por diferentes cauces confluirían en un mismo fin: teatro de arte. Estas contarían con un equipo entrenado, formado en la primera *Academia de Artes Dramáticas* de Cuba, fundada en la Escuela Libre de La Habana (Escuela de Arte), en 1940. En ella aparece uno de los directores a quien más debe —justo es consignarlo— el teatro cubano, Ludwig Shajowicz.

Durante cuatro años de ardua labor, la Academia produjo un grupo numeroso y valioso de actores, directores y técnicos conocedores de la literatura dramática, duchos en la teoría y la práctica del montaje, capaces de hablar sobre Shakespeare y Lope de Vega. Ellos continuarían la tarea de sus maestros en *Adad, Prometeo, Farseros*. Estaban formados en la obra de Schnitzler, O'Neill, Chéjov, Coward, Cervantes, Moratín.

La Cueva se disuelve pero sus principios son defendidos en nuevas instituciones. Rafael Marquina impulsa el *Teatro-Biblioteca del Pueblo*, de actividades similares a las de *La Barraca* de García Lorca. Piezas festivas o trágicas, pero cortas, didácticas, entretenían y enseñaban al campesino. Casi todas cubanas: *Abdala* de Martí, *Alas que nacen* de Pichardo Moya, *El traidor* de Ramos, *Volvámonos al campo* de Milanés, *La nube gris* de Florit...

Corre el año 1941 y Shajowicz es invitado a forjar el *Teatro Universitario*. Partidario de los espectáculos masivos a lo Max Reinhardt y de la sicología y el sicoanálisis aplicados a la interpretación artística, Shajowicz tuvo en las aulas del Seminario universitario material propicio a la experimentación. Todo se conjuraba para favorecer la magia de sus puestas en escena. El pórtico neoclásico del edificio de Ciencias —convertido en escenario—, las estrellas iluminando las frescas noches de la Plaza Cadenas —en función de platea. Allí se realizan las mejores representaciones del teatro griego y clásico inglés que hayan sido montadas en La Habana. Sófocles, Eurípides, Shakespeare, Esquilo, alcanzan su justa medida en la dirección creadora de Shajowicz. La técnica del espectáculo al aire libre —luz jugando de telón, impostación de la voz, escenografía simple, ademán grandioso— se perfeccionó en el *Teatro Universitario*. Buen número de actores, luminotécnicos y escenógrafos se graduaron en la Plaza Cadenas.

Cuando Baralt toma la dirección del *Teatro* las preferencias son por el teatro clásico español y el contemporáneo. Unas veces Lope, Calderón, Cervantes o Moreto, otras Valle Inclán, Hoffmannsthal, Salacrou, Cocteau o Camus o los latinoamericanos Nalé Roxlo, Joracy Camargo o Figuereido, el *Teatro Universitario* resuena en el viejo propósito: representar buen teatro.

El interés progresivo por el teatro moderno que en un marco de realidades plantea problemas de nuestros tiempos estimuló a la organización del *Patronato del Teatro*, sociedad más duradera. Ubicada en el Teatro Auditorium (hoy Amadeo Roldán) garantiza la representación de las obras de mayor éxito en el extranjero. París y Broadway abastecen al *Patronato*. Sus directores se especializan en la recreación de las producciones de esos centros teatrales, a la sazón los más importantes del mundo. El *Patronato* mantiene pues al tanto de lo que pasa en el ámbito mundial del teatro. Un ligero repaso a los autores puestos desde su fundación en 1941 basta para comprobar lo dicho. La representación de obras de Molnar, Romains, Chiarelli, S. Howard, Berhman, S. Maugham, L. Hellman, Priestley, T. Williams, Sarment, P. Hamilton, G. Kelly, Denham y Percy y tantos otros destacados dramaturgos desarrolló el juicio crítico de los espectadores y le dio carácter cosmopolita a sus funciones. Sin embargo su influencia no fue solamente beneficiosa, pues frente a la calidad superior de obras de esos dramaturgos los autores nacionales perdieron el límite de la asimilación y sus obras devinieron en meras imitaciones de las piezas europeas y norteamericanas en boga. Para técnicos, directores y público, la presencia de los creadores del nuevo teatro representó progreso pero para los escritores resultó una desviación, pues desplazaron el tema y los personajes cubanos del escenario.

El *Patronato* se distinguió por montajes brillantes. Con recursos económicos contó para utilizar un equipo de técnicos competentes. Luis Márquez creó sus escenografías más completas allí. Artistas de diversas clases —escultores, pintores, diseñadores, dibujantes— encontraron una oportunidad de ensayo y trabajo en el *Patronato*. También fue ocasión para los actores: Marisabel Sáenz surge —con sus 90 protagonistas en el *Patronato*— como el símbolo de una etapa floreciente del teatro cubano. Al cabo, la sociedad se estabiliza en la *Sala Talía*, pero para entonces —1952 creo— es notoria su decadencia.

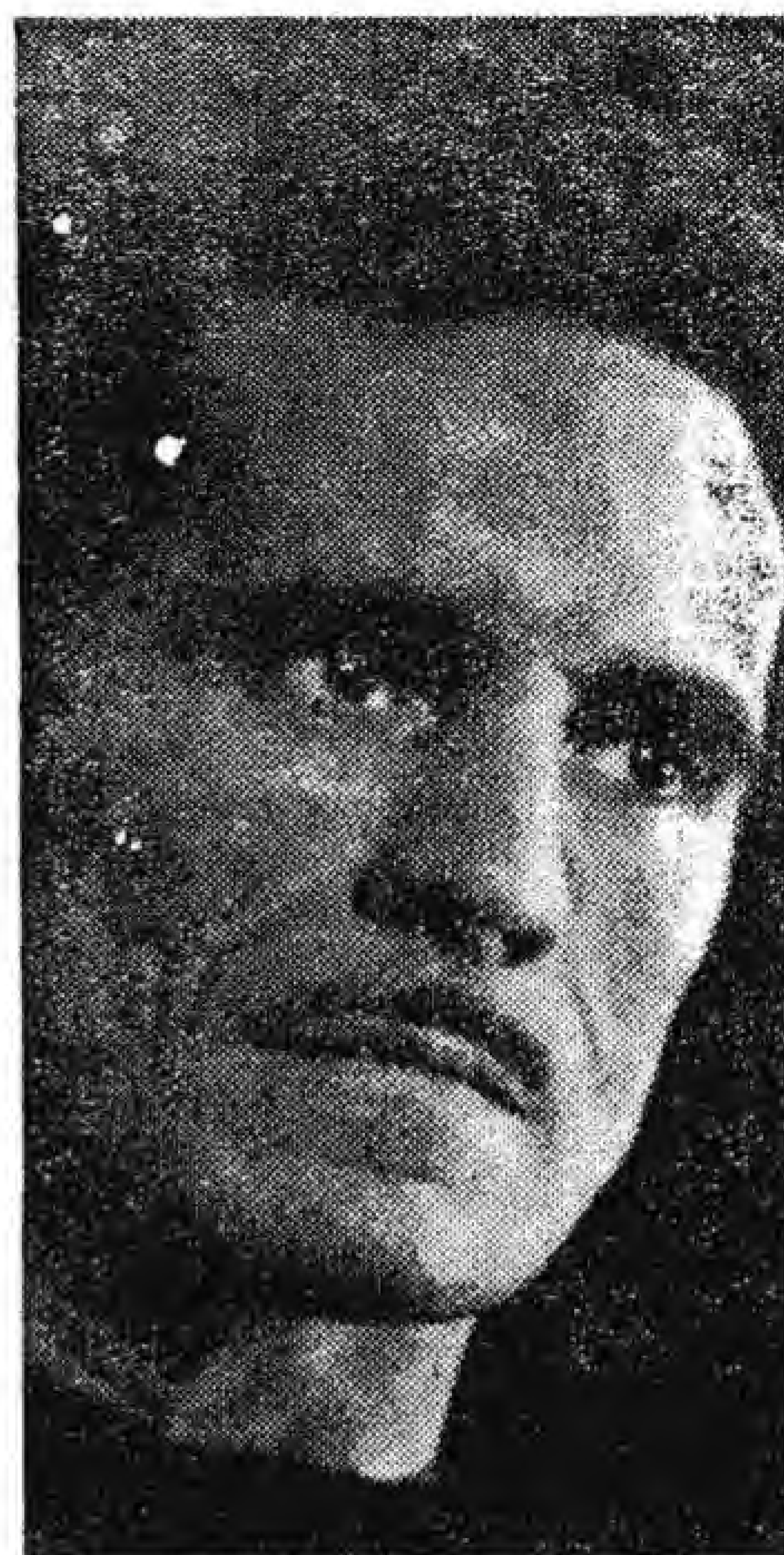
Grupos semejantes crecieron paralelos al *Patronato* en la década del 40, atrincherados en los mismos objetivos de superación artística y profesionalización del teatro de arte. Pero menos estables y ponderados.

El tiempo avanzaba sin que se lograran soluciones para las dificultades. El público era poco y el medio hostil. Montar una obra era correr una suerte de aventura. La batalla no tenía fin. Los jóvenes entusiastas que fundaron *Adad*, la *Academia municipal*, *Prometeo* y su excelente revista, *Las Másca-*


Andrés Castro


Marisabel Sáenz

Rubén Vigón


Francisco Morín


ras —Centeno, Aparicio, Zúñiga, Morín, Andrés Castro— y las uniones más reducidas *Farseros, G.E.L., Los comediantes* flaquean por la falta de estímulos. Los métodos del *Patronato:* funciones para socios, artistas honorarios, representaciones mensuales, propaganda en los centros estudiantiles, cooperación de aficionados, anuncios en los programas, eran ineficaces. Permitieron cierto auge que no pasó más allá del año 49. Ni la dignidad de las representaciones, ni la calidad de los autores, ni la puesta de obras cubanas premiadas en concursos propios —de Carlos Felipe, Virgilio Piñera, R. Bourbakis, N. Badía, J. A. González— lograban atraer al gran público que garantizara el sostenimiento económico de estos grupos.

Esto prueba muchas cosas. La más importante: un país subdesarrollado no podrá jamás liberar las fuerzas artísticas de su pueblo. Así, aparte el talento de estos artistas y los aciertos o desaciertos que cometieron en sus realizaciones, las circunstancias prevalecientes en Cuba en los años anteriores al 10 de marzo del 52, no alentaban a la producción artística. Y no se trataba tan sólo de ignorancia, mal gusto o mentes embrutecidas sino de espíritus apáticos, despreciadores de las virtudes humanas, consecuencias de la corrupción política. Sólo un sacudimiento profundo salvaría al país de estas lacras. No tendríamos que esperar mucho por él. Entonces los esfuerzos y sacrificios de estos grupos tendrían sentido.

Una tentativa más concreta por incorporar el pueblo al teatro nació en 1943: *Teatro Popular*. Tenía varios factores a su favor. Provenía de las filas obreras y contaba con el apoyo de la CTC. Una le da la tónica: temas sociales y denunciadores. La otra moviliza miles de trabajadores a sus funciones. A pesar de la extracción popular de este grupo a sus integrantes inquietaron las mismas preocupaciones estéticas que a los de *Adad, Prometeo,* etc., y por ello cuidaron muy bien que los decorados, luces y efectos no pecaran de anacrónicos. El estreno de *Subanimar* de Paco Alfonso —director del grupo— fue un triunfo rotundo de *Teatro Popular*. En su búsqueda de dramas sociales, *Teatro Popular* removería nombres desacostumbrados en las tablas cubanas: Gorki, Caldwell, Simonov, Florencio Sánchez, Gregorio Laférrere y los cubanos Luaces, D. V. Tejera, Félix Pita Rodríguez, Luis Felipe Rodríguez. *Teatro Popular* salió a la calle, dio funciones gratis en parques y plazas públicas, procuró que cada sindicato fundara su teatro. Sin embargo, las obras sociales de *Teatro Popular* no dejaron huellas en la literatura dramática. ¡¿Por qué?!. Es que la mayoría de las obras cubanas que estrenaron adolecían —por una falsa concepción de teatro social —de tratamiento superficial, literatura panfletaria o postiza cuando intentaba ser poética, de personajes esquemáticos y de "plebeyez en la expresión" como con tan acertado juicio José Antonio Portuondo le apuntó a Paco Alfonso el propósito de la puesta en escena de su *Sabanimar*. Ahora que es el momento de la edificación del teatro nacional es preciso tener presentes estos errores si queremos evitar incurrir en ellos. Crear un teatro circunstancial, meramente propagandístico, sería un error tan imperdonable como emular la forma esteticista. Hay que abandonar los facilismos, exigir el máximo a los autores, obligar a bucear en la entraña sangrante del pueblo hasta lograr revelar las formas más puras de su pasión, comprometer al duro trabajo de la creación.

Aún antes del golpe batistiano ya los grupos habían sido golpeados por el imperio de la imbecilidad. Estado que mantenían los gobiernos electoreros para asegurar la permanencia del sistema de la explotación. Hubo un largo silencio teatral. De pronto una interpretación sexualista de *La ramera respetuosa* de Sartre en forma de teatro-arena alcanza más de cien representaciones. Es un hecho harto elocuente y los demás anotan. La desesperación lleva a intentar todos los caminos. Las *Salas* teatrales brotan adaptadas al pedido del momento: comedias para divertir o entretener. Eso es lo que se consume y lo que en cualquier ciudad del mundo es una parte normal de su diario teatro: aquí se convierte en producción única.

Pero gente joven, rebelde, mostraba ya su incorformidad con tal situación en un trabajo callado, aparentemente oscuro pero que en su momento brotaría fuerte y luminoso. Se gestaba un espíritu rectificador en la técnica y realista, eminentemente popular en la creación dramática y cuando la sonora clarinada del 1ro. de enero anuncia al mundo el triunfo de la Revolución los jóvenes salen del anonimato forzoso para entablar la lucha por la vigencia de la inteligencia y la personalidad nacional en el teatro. De aquí, de allá, de acullá, aparecen. Son exilados culturales, becados, oficinistas, escritores de radio o publicidad, de periódicos o revistas, artistas de televisión, simples andariegos adscriptos a los míseros oficios a que la tiranía los había desterrado. La Revolución constructora asimila a estos jóvenes, los reune, los coloca en su justa profesión y el teatro marcha al ritmo más acelerado que haya desplazado jamás en nuestro país.

El fortísimo sacudimiento de la Revolución llega también a las *Salas* y las despierta de su aletargada somnolencia. La conciencia de fomentar el teatro cubano y facilitar el desarrollo de los jóvenes, se hace más viva. Las *Salas* vitalizan su programación incluyendo elementos jóvenes en espacios de recién creación: *Lunes de Teatro Cubano* en la Sala Arlequín, *Grupo Joven* en El Sótano, *Los diez* en Talía, *Los estudiantes* en Las Máscaras.

El gobierno revolucionario tiene especial interés en el desarrollo cultural del pueblo y pone a funcionar a toda máquina los organismos oficiales adecuados. El *Teatro Nacional fomenta* la danza, la música, el drama y el folklore en escala nacional. Descentraliza la actividad teatral del país trasladando los espectáculos de La Habana a las provincias y —cosa más importante— estimulando la producción artística en los pueblos del interior —el Festival de Teatro *Obrero-Campesino* y la tarea de preparar mil Instructores de Arte para enviar a las cooperativas campesinas, fábricas, granjas



"Mundo de Cristal":
Carina Vidal y Leonor Borrero.



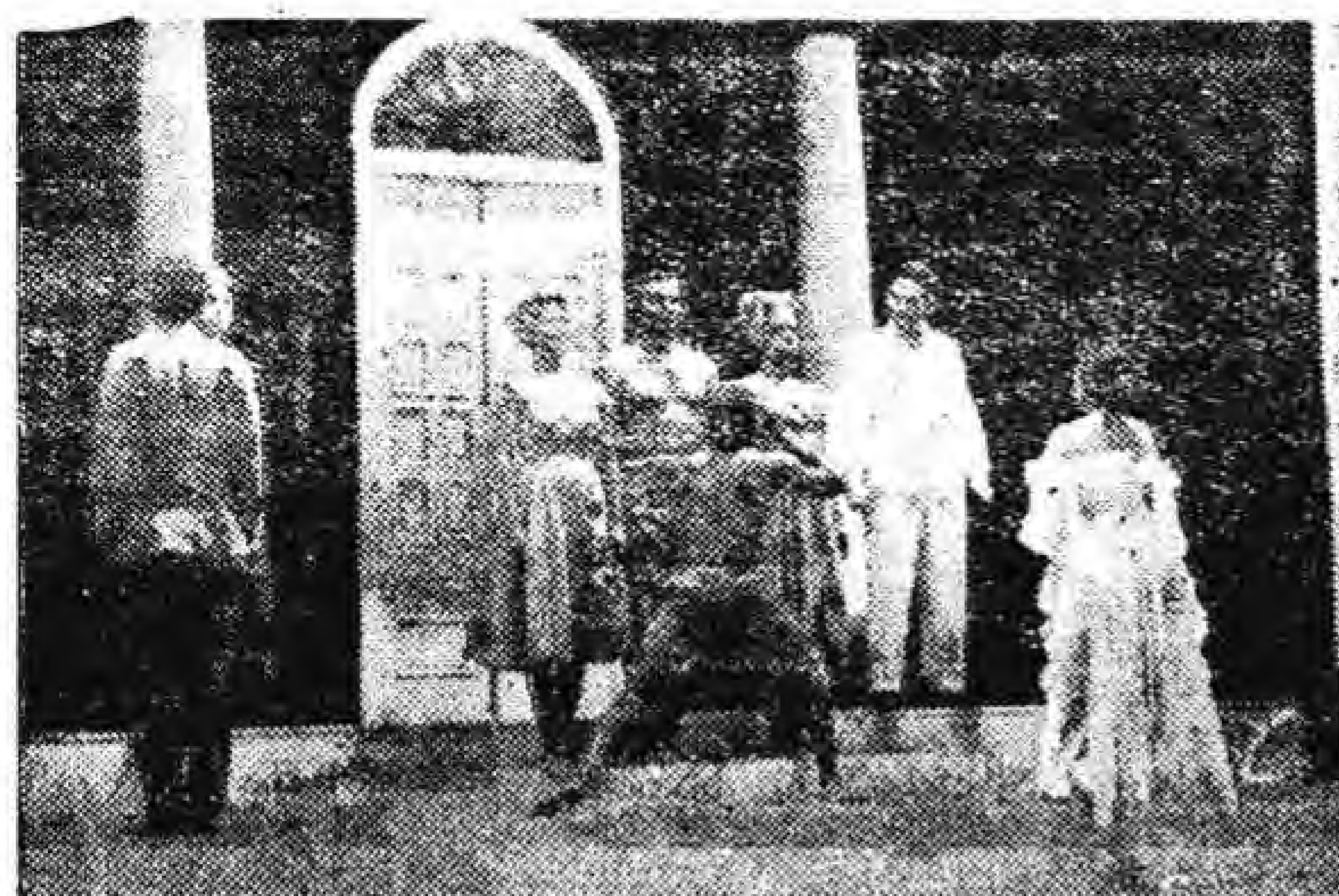
"Calígula": Adela y Adolfo de Luis.



"La Soprano Calva": Matas y Astoviza

agrícolas y talleres proletarios. También le compete planificar y producir en grande el espectáculo teatral. A la *Dirección General de Cultura* la ocupa el teatro infantil. La empresa del *Departamento de Bellas Artes* del Municipio habanero es levantar el teatro lírico. El *Instituto de Cultura* de Marianao ayuda a grupos experimentales como *Teatro-Estudio*, que durante muchos años no han tenido otro sostén que la fuerza de la vocación.

La Revolución es como una especie de gran motor generador de energía. Agita, promueve, consume talentos y el teatro deja atrás las estrecheces mentales y los públicos minoritarios y se lanza a la conquista del pueblo. La larga teoría de esfuerzos, aspiraciones y sueños arrastradas de generación en generación cristalizan en la actualidad haciéndonos comprender que ninguno de sus trabajos —por inútiles fallidos que nos hayan parecido— han sido en balde. El teatro en revolución hace suyos los viejos objetivos con mayores posibilidades de victoria.



"Electra Garrigó"



"Las Brujas de Salem": Helmo y Antonia Rey

1959-1961 *El Teatro en la Revolucion*

CALVERT CASEY

Casey es probablemente uno de nuestros críticos más nuevos en la tarea de enjuiciar el teatro cubano. En este trabajo, realiza un panorama estético e ideológico sobre todo lo que la Revolución, en apenas dos años, ha significado para nuestra escena. Sus conclusiones poseen la certeza de verdades como puños.

Con el triunfo del poder revolucionario, materializa un viejo sueño de todos los que de una manera u otra se habían interesado en la vida del teatro en Cuba en los últimos cincuenta años. La Revolución crea el Teatro Nacional. Con ello satisface una necesidad sentida desde los primeros días de la República, y más agudamente a partir de la decadencia de la actividad teatral en nuestro país cuyo origen está en la crisis económica mundial, la frustrada revolución de 1933 y la guerra civil española que estalla en 1936 e interrumpe la corriente de compañías españolas hacia Cuba.

Los planes para el ambicioso y poco práctico edificio que aloja el Teatro y que se dice sorprendió a Gerard Philippe por sus dimensiones descomunales, mal avenidas con el tamaño de la ciudad y del país, comenzaron a trazarse en 1950, y la estructura del coliseo empieza a levantarse casi fuera del perímetro de la ciudad, en la Plaza Cívica, que será centro de La Habana a fines del siglo XX, pero que en 1950, y aún en 1960, es lugar de difícil acceso. El proyecto adolece de todos los males de proyectos similares en todos los países subdesarrollados, donde la importancia de las instituciones a menudo quiere señalarse exagerando la dimensión de los edificios.

Pero con todos sus defectos, a pesar de su emplazamiento objetable, y de haber sido construido a un costo desmesuradamente elevado para beneficio de contratistas privados del régimen derrocado por la Revolución, el 1ro. de enero de 1959 el edificio ya existe si bien a medio terminar, cuenta con oficinas, salas de ensayo, una sala por concluir sin lunetario ni telón, pero con parrilla e instalación eléctrica, cuyo costo el pueblo ha debido pagar muchas veces. El Gobierno Revolucionario decide iniciar las actividades del Teatro Nacional y, con la decisión que lo caracteriza, comienza las primeras funciones antes de que termine el año 1959.

¿Cuál es el estado del teatro en Cuba al llegar la Revolución al poder? Puede resumirse brevemente. Tras varios años de temporadas anémicas en el "Principal de la Comedia", de donde se han apagado para siempre las voces de las dos Guerrero, de la segunda Tubau y de Margarita Xirgu, y de un vernaculismo muy fatigado en el Martí, agotada hasta el máximo la veta de mestizas fatales y blancos libidinosos, la **ADAD** surge en medio de un silencio como hija legítima de "La Cueva" y en 1941 congrega a los primeros interesados en hacer un teatro más serio y más universal. En los primeros años se traducen mal los últimos estrenos de Broadway y se representa peor pero hacia 1950, la presencia de la revista "Prometeo", el trabajo de dirección y actuación de Andrés Castro, Adela Escartín, Francisco Morín, Vicente Revuelta, indican que las comedias más frívolas de Broadway han quedado atrás y que el movimiento (al que los rigores de la economía limitará, como en México, como en Montevideo y Buenos Aires, como en Greenwich Village, a pequeños sótanos, naves o salas de antiguas residencias) va a trascenderse, que quiere trabajar con ideas, no sólo con divanes y lámparas de mesa.

El movimiento además crea un público: las 300 caras conocidas que se encuentran en todos los espectáculos pero que antes no existían. Se producen entonces varios fenómenos que parecen contradictorios pero que tienen la misma raíz: el movimiento comienza a debilitarse en contenido intelectual y estético (en 1957 sólo "Teatro Estudio" y la "Sala Prometeo" hacen teatro de ideas), el público se retrae de este tipo de teatro y parece buscar la escapatoria frívola cuando asiste al teatro. En aparente contradicción con esto, teatristas de empresas y con olfato comercial comienzan a explotar la veta descubierta por una bailarina al ofrecer una versión muy personal de **"La ramera respetuosa"**, y en pocos años se abren varias "sala". Hacia 1956 funcionan casi diez salas pequeñas en La Habana y se hace teatro en Camagüey y en Santiago. Pero en casi todas se rehuyen las ideas o los altos valores estéticos a menos que vengan mezclados con un crudo sensacionalismo sexual, o con temas como el de la homosexualidad explotados desde el ángulo morboso.

Como hemos apuntado antes, la contradicción es sólo aparente. Las dos tendencias obedecen a las mismas causas: la usurpación del poder por el régimen dictatorial de Batista, el derrocamiento de un régimen inmoral y tambaleante, pero cimentado en instrumentos constitucionales legales, y su sustitución por otro infinitamente peor, la derrota histórica de las instituciones y el descenso en picada de la autoestimación nacional. El teatro cubano llega a su nivel más bajo cuando en 1958 en el Palacio de Bellas Artes del Ministerio de Educación una comedia inglesa, **La tía de Carlos**, es convertida, con la complicidad y tolerancia del público, en un espectáculo de procacidad sin igual, para satisfacción de un ególatra desenfrenado. Amenizan la hazaña una soprano que se acompaña al piano y un trío criollo, injertados a viva fuerza en el segundo acto. En la televisión, los dramones histórico-sentimentales viven su gran hora de gloria y se pagan los sueldos más altos de toda la América Latina con los fondos de las campañas publicitarias de grandes empresas comerciales. Mientras en la Sierra Maestra se combate sin tregua, La Habana, vuelve a ser "plaza fuerte" de televisión (ya lo había sido de Teatro en 1910-1920) que atrae con dólares a actores y celebridades de todo el mundo.

Bajo el régimen revolucionario, el Teatro Nacional comienza a desarrollar inmediatamente una intensa labor en la que se advierte de inmediato la preocupación descentralizadora, traducida en giras constantes por la nación de todos los espectáculos que se ofrecen en La Habana, y en algunos casos en el estreno en las capitales de provincias de obras que sólo más tarde llegarán a los públicos de la capital. Todos los recursos del Estado son puestos al alcance de la institución, que advierte de inmediato la necesidad más urgente de la escena cubana: una academia de artes dramáticas, contratación de directores y actores en forma exclusiva, formación de estudiantes con un mínimo de seguridad económica y un máximo de dedicación.

El Teatro Nacional se enfrenta a tareas descomunales: atraer y formar a un público habituado al cine y a la televisión comerciales, propiciar un teatro que se preocupe por los valores nacionales, olvidados y menospreciados por el fenómeno de autodenigración y el sentido trágico de la historia señalados por Waldo Frank como uno de los estragos más visibles del imperialismo en la mentalidad colectiva cubana. Ambas tareas las acomete el Teatro Nacional con una energía incansable mientras sufre los dolores del parto inevitables a todo lo que nace y se organiza. Pero los resultados se obtienen lentamente. El sensacionalismo y el mal gusto han hecho más estragos de lo que se cree.

Al crear el Departamento de Extensión Teatral, el Teatro Nacional reconoce la gravedad del problema. Los objetivos y la estructura del Departamento lo revelan. Es absurdo esperar que nazca un público por generación espontánea. El público hay que ir a buscarlo, a formarlo, con miras no sólo a esta generación sino a la próxima. El Departamento fomenta la actividad teatral en las cooperativas agrarias, en los sindicatos, en las pequeñas comunidades del interior y una vez formados, los grupos recorren las provincias llegando a públicos que jamás habían visto alzarse un telón ni encenderse una diabla. El esfuerzo por construir desde abajo es evidente. Los concursos de autores revelan nombres desconocidos. Los resultados de toda esta labor comienzan a palparse en el Primer Festival de Teatro Obrero y Campesino.

Es cierto que estos resultados aún son débiles. Se le ha criticado al Festival que los rostros campesinos sólo se hayan visto en los grupos folklóricos. La calidad de las obras es pobre, las puestas en escena en ocasiones primitivas. Pero ése es sólo el aspecto negativo. Lo positivo: un público de 1,800 personas que colmó el Payret durante 11 noches consecutivas que criticó en voz alta lo que le desagradaba, que guardó silencio ante las "morcillas" de mal gusto, que reaccionó con enorme entusiasmo ante los mejores espectáculos, y al que las pequeñas claques lógicamente que vinieron con cada grupo al Payret, no lograron entusiasmar ante los espectáculos mediocres. Un autor desconocido obtiene el primer premio del Festival con pieza puesta en escena por un director y actores igualmente desconocidos. Uno de los objetivos del Festival se cumple: refrescar y vigorizar el ambiente, estimular la labor de los grupos propiciando su actuación en la capital. Jóvenes danzarines cuyo adiestramiento sólo comenzó hace sólo dos meses revelan en el grupo de Matanzas hasta qué punto es rica la veta si se le da la forma de expresarse. La labor de extensión teatral y el plan de adiestramiento de 3,000 instructores de arte son las medidas más audaces y revolucionarias adoptadas en Cuba hasta la fecha en esta materia.

Contemplando en su verdadera perspectiva, el Festival de Teatro Obrero y Campesino es comparable a lo que en otro plano representan el Grupo de Danza del Teatro Nacional, al frente del cual Ramiro

Guerra realiza las más grandes y originales creaciones artísticas logradas en la Revolución (**Mulato, El Milagro de Anaquillé, Suite Yoruba**) y los espectáculos folklóricos llevados por primera vez a un tablado por Argeliers León y cuya influencia ya comenzó a sentirse en el Festival.

El teatro infantil, rara vez cultivado entre nosotros, surge casi con más ímpetu que el teatro para adultos en el período revolucionario. No sólo el Teatro Nacional se encarga de impulsarlo, logrando la estupenda creación de **El lindo ruiseñor.** La Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, (con el "Teatro de la Edad de Oro") los municipios, entidades privadas, sindicatos, crean sus grupos de teatro infantil y además auspician la curiosa resurrección de un género: titiriteros y marionetistas recorren la isla y los enormes y expresivos esperpentos del Guiñol Nacional de Carril y Camejo hacen su aparición para asombro de los pequeños públicos. Sin pretenderlo, los guiñolistas inician en los misterios y encantos del teatro al público que mañana exigirá que se monte a Chéjov como es debido.

Pero además de la actividad oficial del Estado, los gobiernos provinciales y los municipios, que es muy intensa (cada municipio por pequeño que sea crea su dirección de cultura y recibe ayuda activa de los organismos provinciales, del MINFAR, del INRA, que allegan sus huestes teatrales, sobre rastras, a las cooperativas más remotas) se produce otro fenómeno: los autores cubanos no sospechan que sus obras son leídas, ensayadas y montadas en sindicatos, ministerios, clubes, círculos sociales obreros. Los resultados con frecuencia dejan mucho que desear para el habitué de la capital, que olvida que esos grupos —más de un céntenar— se enfrentan por primera vez al texto de una pieza de teatro.

Otro problema, no sólo teatral sino también social, comienza a apuntar su solución revolucionaria en la escena de los dos últimos años: el problema del actor negro en el teatro no vernáculo. Pudiera repetirse aquí lo dicho muchas veces con lógica demoledora: no hay tal "problema negro", el problema negro lo crea el blanco. En el teatro vernáculo había un lugar prefijado para el actor negro, ese lugar estaba previsto en los papeles del negrito (que, irónicamente, era con frecuencia un actor blanco o mulato con el rostro oscurecido por el maquillaje) y la mulata. Fuera de eso, el actor negro sólo podía desempeñar los papeles que le reservaban los prejuicios de una sociedad cerrada y semi-colonial: el chofer, la criada, el mandadero (ni siquiera el transeúnte, ni el policía, ni el maestro, aunque en la vida diaria desempeñara esos papeles). En eso nos parecíamos un poco más aún a los norteamericanos, en cuya escena el actor negro tiene papeles preasignados y rara vez se le permite ser el hombre que pasa por la calle o el cartero que nos entrega una carta, con lo cual nuestros vecinos condenan al mundo invisible a 17 millones de ciudadanos negros.

Fuimos un poco más allá y comenzamos a hacer teatro sobre "el problema negro" (léase problema blanco): **Un color para este miedo**, de Ferrera, **La taza de café**, de Rolando Ferrer. El campo se ensanchó un poco para el actor negro. Pero nosotros no podemos quedarnos ahí. Nuestros vecinos se quedaron ahí: en la escena norteamericana hay abundancia de papeles para actores negros a condición de que la pieza que se represente verse sobre el **"Negro problema"**, que por ser muy conflictivo rara vez se toca. Quedarnos ahí en una sociedad que se integra rápidamente (que siempre fue infinitamente más integrada que la norteamericana) sería absurdo. A los autores, a los directores corresponde integrar la sociedad cubana en el teatro, como se ha integrado en la vida de cada día. El amigo íntimo, la vecina, el amante, la confidente, el villano, el bueno, el canalla, la infiel, el traidor, el médico, la mecanógrafa, ¿es lógico que inevitablemente siempre sean caracterizados por actores blancos en una sociedad donde hay amigos, vecinos, amantes, confidentes, villanos, buenos, canallas, infieles, traidores, médicos y mecanógrafos negros, mulatos, blancos y amarillos? Cuando autores y directores trabajen con entera libertad con todos los elementos de la sociedad cubana, no con estereotipos, después de haberse confesado a sí mismos sus propios prejuicios, el problema del actor negro habrá dejado de existir, habrá muerto la distinción entre actor negro y actor blanco y desaparecerá la acomodaticia inclinación a reservar a los actores negros los papeles de cocinera, santero, chofer o víctima de la injusticia social. Hay una manera de discriminar que consiste en condenar a alguien al eterno papel de víctima de la injusticia. En este sentido el Festival de Teatro Obrero y Campesino marcó un paso de avance, a pesar del número limitado de actores negros en escena. Los papeles de vecinos, soldados rebeldes, compadres, comadres y confidentes, fueron asignados a los que pudieron asumir los papeles, con una evidente ausencia de barreras mentales en la distribución de papeles, como es lógico que sea en una sociedad que está completando rápidamente su integración.

En la selección del reparto para **"El mayor general hablará de teogonía"**, montada en una sala-teatro privada, David Camps seleccionó sus actores con la misma libertad y ausencia de prejuicios, y lo que es más importante aún, el público —un público no burgués, es cierto— aceptó como cosa lógica la diversidad de razas en el reparto. Al elegir el reparto de **"Electra Garrigó"** Morín, ya había dado un paso semejante, digno de mayores encomios. De nuevo el público demostró tener menos prejuicios de los que se le achacan.

En **"Medea en el espejo"**, José Triana apuntó en esta misma dirección, pero Triana trabajó aún con arquetipos, que sólo tendrán valor como historia a poco que transcurran dos décadas, pero que todavía no pueden ignorarse en la sociedad cubana actual a la hora de trabajar con símbolos: el chulo blanco, la amante negra, la mujer de Antonio. El gran mérito de Triana es haber trabajado con arquetipos vernáculos sin caer en lo vernáculo, rehuyendo los peligros del folklorismo, y más aún: haber llevado a escena en un plano de normalidad y lógica la transparente realidad cubana que hace participar a todos en el gran banquete del sexo.

¿Y cómo logran sobrevivir las otrora prósperas salas "comerciales" en la marejada de la Revolución? A duras penas. Presenciar sus espectáculos es asistir a un mundo de amables inanidades. Público y actores parecen rezagados de un período de la Historia, refugiados de alguna gran evacuación asiática. Y lo son efecto: son el rezago de una sociedad pequeño-burguesa en retroceso. Siguen —las que han sobrevivido como de milagro eligiendo sus temas por lo "picaresco", lo sensacional, o por lo innocuo de los textos que indefectiblemente exigen el **living-room** elegante para desarrollarse. De este modo, públicos, directores y actores consiguen la ilusión de la seguridad en estas pequeñas islas con aire acondicionado a donde no llegan los ruidos de la tormenta social y política que se desarrolla afuera.

Otros grupos que sienten parte de la Revolución y se incorporan a ella —Rubén Vigón con su profunda devoción al teatro; las huestes de "El Sótano". Las pequeñas salas se convierten en talleres de experimentación, haciendo milagros económicos para poder soportar la transición esperando al gran ausente: el público hasta que los nuevos públicos estén formados. Otros —como el elenco de "Las Máscaras" y "Prometeo"— que habían demostrado una legítima preocupación por el teatro y atraído un público de intelectuales que se incorporaron a la Revolución y permanecen en el país, hacen la tormentosa travesía entre el pasado y el futuro, y en el caso de "Prometeo" aportan su valiosa experiencia a la obra de autores cubanos. Otros, como Teatro Estudio" con varios años al servicio del teatro serio y de técnica rigurosa, se sienten en la vanguardia de la Revolución, que los revigoriza y los llama a ocupar destacadas posiciones dentro del movimiento teatral oficial.

Pero el teatro es hecho, en primer lugar, por autores, puesto que sin texto dramático no hay drama. ¿Qué hay de nuevo en materia de autores? También en este capítulo se siente el vigor de los nuevos tiempos, aunque la producción es aún muy limitada, de escaso vuelo, con una o dos excepciones, y restringida en su mayoría a la pieza en un acto, por ser la de producción más económica y factible. Dramaturgos ya consagrados —como Virgilio Piñera— reciben el reconocimiento de la Revolución, que destaca su obra **"Electra Garrigó"** y la hace accesible al gran público, o le encarga obras nuevas (**"El filántropo"**, **"La sorpresa"**). **"Con la música a otra parte"**, de Fermín Borges, repuesta en el período revolucionario, despierta gran interés. Carlos Felipe, con una vida dedicada a la producción teatral, termina y publica recientemente **"Réquiem por Yarini"**, cuya escenificación será un aporte de suma importancia al teatro nacional. Jóvenes autores ya conocidos por una obra incipiente —Montes Huidobro, José Triana, Antón Arrufat, Gloria Parrado, Rolando Ferrer, Abelardo Estorino, Reguera Saumell— intensifican su producción, que ahora es llevada a escena inmediatamente en el teatro profesional o por desconocidos autores de una cooperativa agrícola, sin que los autores sospechen que su pensamiento adquiere realidad en algún pequeño y remoto escenario (y es aquí donde hay que ver el fenómeno más trascendental del teatro en la Revolución). El Festival de Teatro Obrero y Campesino anuncia nuevos nombres: José Corrales, Leopoldo Hernández, Julio Vázquez Blanco, Humberto Fadilla, Rubén Pérez Chávez, Hernández Savio, Armando Charón, Videlia Rivero.

La producción de los nuevos autores, como antes apuntábamos, es limitada. Es natural que así sea: estamos en los inicios de un movimiento. Pero en los mismos inicios, en la producción aún primaria, se sienten las grandes cuestiones en debate, las cuestiones que están como si dijeramos, en el aire: teatro cubano, teatro revolucionario, deseo irrefrenable de expresar dramáticamente lo cubano: se advierten los peligros del panfletismo en el teatro didáctico, o la tendencia peligrosa a amputar textos para adaptarlos a las corrientes del pensamiento. Un "conversatorio" de gentes de teatro publicado en estas mismas páginas, revela iguales preocupaciones. Pero por encima del debate parece perfilarse un idea: teatro cubano es el que haga cualquier autor cubano, que, gústele o no, tiene detrás toda una tradición y al escribir tendrá que trabajar con ella: el mayor peligro sería ponernos conscientemente a hacer un teatro cubano; debe existir un teatro popular (asequible a todo el pueblo) que necesariamente tendrá que ser nacional, pero puede existir un teatro que por su forma difícil de expresión y por su contenido no sea teatro popular, pero sí teatro nacional.

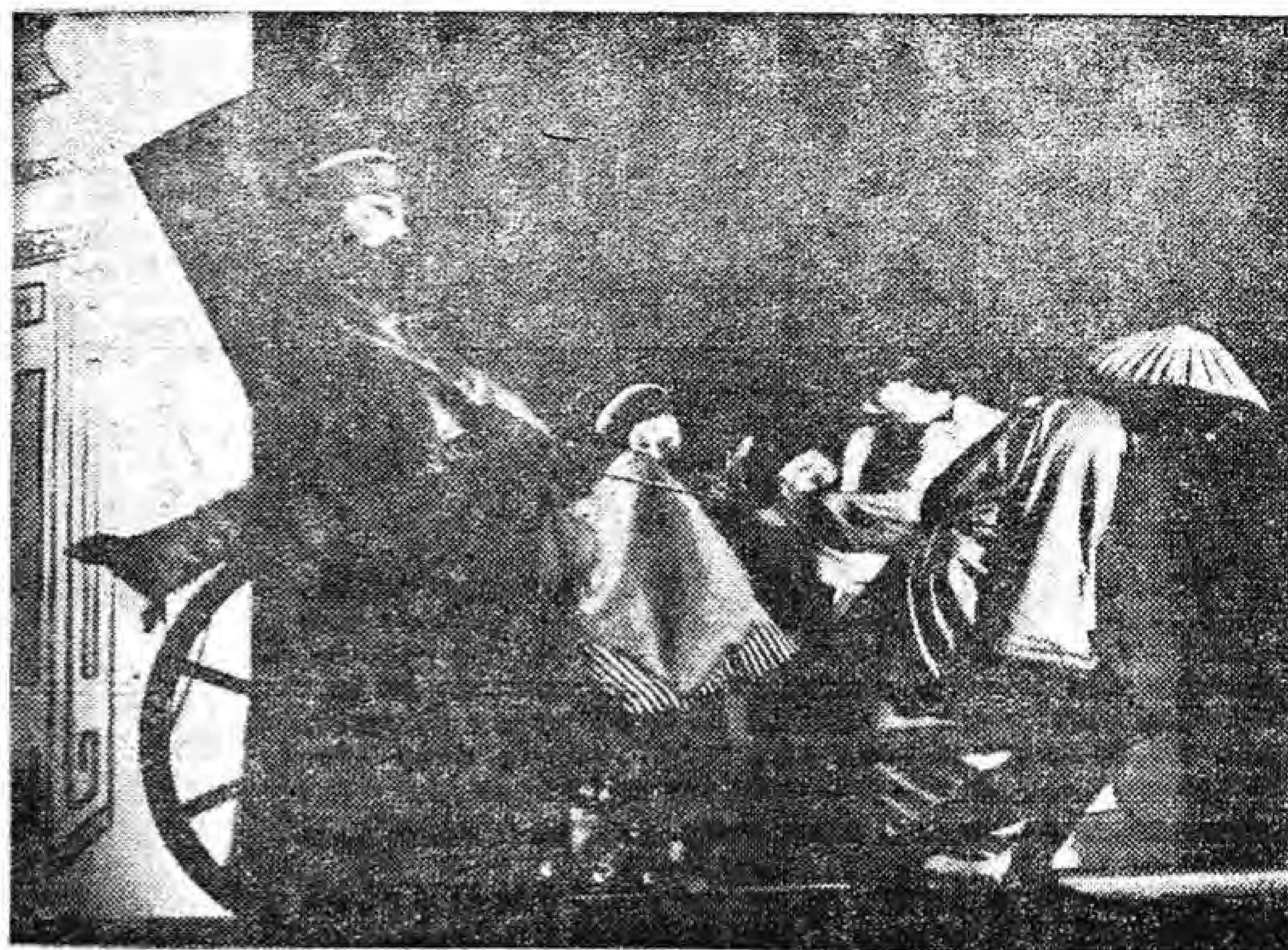
Junto a los nuevos autores se ha observado un movimiento de revaluación de la escasísima producción del siglo XIX y principios del XX. El escaso teatro de Martí, con preferencia **"Abdala"** y **"Amor con amor se paga"**, es representado con cierta frecuencia. Dos o tres obras de José Antonio Ramos suben a la escena después de treinta o más años de olvido. **"Un californiano"**, de Millán, hace su bizarra y extraña aparición casi un siglo después de escrita. La anunciada reposición del teatro romántico cubano **"Baltasar"**, de la Avellaneda, **"El Conde Alarcos"**, de Milanés —no pasa de ser un proyecto, pero la curiosidad queda en el ambiente. Es preciso revalorizar, aunque sea para destruir fantasmas.

En el terreno de la técnica pudiera hablarse incluso de un retroceso, no exento de cierta lógica. La Revolución reagrupa elencos, funda escuelas dramáticas, actores avezados recomienzan, corrigen viejos defectos; se va al punto cero para partir de nuevo. La importantísima labor de la academia del Teatro Nacional sólo comenzará a apreciarse con el transcurso del tiempo, en el cual es preciso confiar para la eliminación de viejos defectos: falta de proyección por parte de los actores, voces inexpresivas y apagadas, incomprensión de los textos, falsa pronunciación, vedettismo, frivolidad, para dirimir con ayuda de la lógica el viejo problema de la pronunciación castiza y de la criolla.

Pero algunas puestas en escena —**"Nuestro pueblito"**, de Wilder, y **"La lección"**, de Ionesco, por Julio Matas, **"Medea en el espejo"**, de Triana, y **"Electra Garrigó"**, de Piñera, por Francisco Morín, **"Corazón ardiente"**, de Patrick, por Gilda Hernández, **"Yerma"**, de Lorca, por Adela Escartín, **"La muerte de un viajante"**, de



Isabel Monal



"El lindo ruiseñor"



"Mariana Pineda" de Lorca



Mirta Aguirre

Miller, por Clara Ronay, **"El lindo ruiseñor"**, de Andersen, por Dumé —contienen una perfección técnica en la dirección y actuación que permitirían esperar que las viejas deficiencias podrán ser superadas más pronto de lo que sospechamos.

Escenografía y luminotecnia por otra parte, a duras penas se levantan del nivel de lo primario. Oliva, Fernández y Matilla son una aportación valiosa de la Revolución en este terreno. Sólo el estudio asiduo, los viajes frecuentes de observación a los grandes centros teatrales del extranjero, la ayuda de técnicos extranjeros y la viabilización del talento autóctono (el caso de Nils Castro en el Festival es ejemplo elocuente) nos permitirán salir del terreno primario en esta esfera. Con contadas excepciones, hay en nuestras escenografías escasísimo aliento de verdadera creación. Hojéese si no un catálogo de escenografías checas o alemanas y se podrá comprobar que no exageramos.

Otro tanto puede decirse de la crítica: la Revolución ha dado a nuevos críticos la doble arma peligrosa con la que se puede inflar reputaciones espurias y destruir talentos legítimos, incluso en un ambiente como el nuestro, en el que aún casi nada repercute. Pero a pesar de la nueva generación de críticos, se sigue sintiendo la misma aguda escasez de especialistas, de verdaderos dedicados a observar y estudiar el teatro eliminando totalmente de su labor todo vestigio de pasión que no sea la del buen teatro.

Y por último, como es natural que así sea, la insular escena cubana sigue mirando hacia el exterior para nutrirse. Desde los primeros días de la Revolución, cosa lógica en un proceso de transformación de la sociedad, los autores comprometidos llaman poderosamente la atención: Miller, Brecht, Lizárraga, Dragún, Sartre, Odets desarrollan ante un público que se tansforma el drama social, la posibilidad de modificarse que tiene el ser humano, la inmutabilidad de la burguesía, propiciatoria a sus intereses. El Teatro Nacional anuncia un ciclo brechtiano.

Pero Ionesco, Lorca, Shaw, Wilder, O'Neill, Pirandello, Fabri, Chéjov, Williams intervienen también activamente en el repertorio posterior al memorable 1ro. de enero.

Resumiendo: ni optimismo candoroso, ni fatalismo mortal, ni sobreestimación ni autodenigración a la vieja usanza. La Revolución ha comprendido el problema fundamental del teatro cubano: la falta de un público, y desarrolla medidas de gran audacia para formarlo. No hay nadie incapaz de asimilar una técnica. En Cuba, como todas partes, hay talento abundante. Lo que esperaba para desarrollarse era un ambiente de estimación y respeto en la vida nacional. Ese ambiente ya existe. Quizás nos asusten un poco los ilimitados recursos que se ponen a nuestra disposición. El coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes, que en pocas semanas adiestró a todo un cuerpo de danza en Matanzas, nos decía recientemente: "las facilidades son tantas que uno se siente como avergonzado de no poder hacer lo que se espera, y se lanza a trabajar para acallar ese sentimiento".

Todo eso es positivo, y de ello sólo pueden desprenderse una confianza y un optimismo realistas.

¿por donde anda lo cubano en el teatro?

VIRGILIO PIÑERA

Piñera es no sólo nuestro mejor dramaturgo, sino también un agudo polemista. En este trabajo, que formó parte de una charla del autor en 1958, durante la celebración del Mes del teatro cubano en febrero,. Piñera analiza la condición de teatrista y al mismo tiempo la cuestión de lo cubano en el teatro. El autor confía en que el lector note todo lo que nuestros actores han ganado... y lo que falta aún por andar.

Para que un autor teatral sea un autor teatral y no un ilustre desconocido es preciso: Primero: que el público lo haga suyo, es decir que dicho autor sea uno más de sus muchos conocidos, que provoque apasionados entusiasmos y duras repulsas. Que tengan lugar escenas de este tenor: Estamos en un banco, los empleados han ido al café. Hablan de ir esa noche al teatro. De pronto, A., picado por el juicio de B. sobre Rolando Ferrer salta de su asiento: ¡Qué estás diciendo! El dia que Borges escriba lo que escribe Ferrer se morirá del susto. —¡No me digas! —grita B. Dile a Ferrer que haga el teatro que hace Borges...

Si ustedes sustituyen estos nombres por otros, de la televisión o de la pelota, archisabidos del público, comprenderán claramente la posición del autor teatral. Si su nombre no es tan familiar al oído del público como el de Cástor Vispo o el de Orestes Miñoso, será preferible que se despida de la escena. Aclaro, para evitar malentendidos: ese autor tendrá un público que no tiene que ser necesariamente el público de Cástor Vispo o de Orestes Miñoso.

Segundo: Que el autor teatral ideal a que me refiero, deberá estrenar por lo menos una obra por año. Tercero: Que de acuerdo con ese público y de acuerdo con la densidad de población de nuestra capital (creo que rebasa el millón de habitantes) sus obras deben llegar, haciendo un cálculo conservador, a las cien representaciones.

Si estos tres factores llegan a cumplirse entonces tendremos autores teatrales.

En los cincuenta y tantos años que llevamos de República hemos tenido personas que se dedicaban de modo amateur al teatro, pero ni un solo autor del que el público se haya hecho eco. Está el caso aislado de Carlos Robreño, pero además de que una golondrina no hace verano, este autor nunca pasó del sainete, y con material tan ligero no se llega a fundar una escena nacional. Quiere decir que en todos estos años el público cubano sabía de memoria nombres extranjeros como Benavente o Pagnol porque eran las obras de dichos autores las que una y otra vez, año por año, volvian al escenario de La Comedia, El Martí o El Nacional. Tomemos el caso de José Antonio Ramos, un autor teatral con más de diez obras, limitado si se quiere, pero con un nivel indiscutible. Pues bien: para el público de los años véinte, treinta, cuarenta y éstos que corren del cincuenta, José Antonio Ramos resultaba, y resulta casi desconocido, en tanto, que como acabo de decir, Benavente o Pagnol eran y son tan familiares como Vispo o Reyes.

Todo ello tiene su razón de ser. Durante la colonia, quiero decir preferentemente en el siglo XIX, carecimos de una escena nacional. Algunos escritores hicieron teatro al margen de su verdadera actividad literaria. Asi tenemos a Luaces, Milanés y Martí. El caso de la Avellaneda, ya más profesional, pertenece a la historia del teatro español. Con el advenimiento de la República pasamos de un estado claramente definido de colonia a ese otro estado en que ni éramos colonia del todo ni del todo república, es decir, nos convertimos en un país semicolonial. España, al cesar su soberania en esta Isla, al mismo tiempo que empobrecidos económicamente, nos dejaba aún más empobrecidos en el orden cultural. Y si nos ceñimos al teatro en sí, veremos que el panorama español, después de su gran teatro de los siglos XVI y XVII, era francamente desalentador. Mientras franceses, ingleses, alemanes y rusos llevaban sus respectivos teatros a grandes y profundos logros, el teatro español regresaba cada vez más hacia expresiones dramáticas tan simples y poco creadoras como el sainete y la zarzuela. Es decir, nos vimos de la noche a la mañana convertidos en estado soberano, pero desorientados y confusos respecto de qué hacer con esta libertad. Tal desconcierto tendria que reflejarse necesariamente en nuestra manera de enfocar los grandes problemas: desconcierto político, económico, social, y mucho más desconcertados en la actividad artística. Un novelista, un filósofo, un dramaturgo, un pintor no se dan como producto de un azar, son el resultado de una nación en marcha. Y por el momento la nuestra no lo estaba. Si todavía no se habia fijado nuestra conciencia nacional, si el país en todos los órdenes era cosa amorfa y blanda, las cuatro o cinco personas dedicadas al quehacer artistico serian también amorfas y blandas. Además, suponiendo que en sus obras se reflejara todo o parte de esta informidad, estarían ellas destinadas al fracaso, a la falta de eco, puesto que todavía no había un público preparado para escucharlas Si por ejemplo, allá por el año veintitantos José Antonio Ramos ponia una pieza en escena, el esfuerzo iba a perderse por la acción demoledora de dicha informidad reinante. Bueno, sí, habia tres edificios que recibian el nombre de teatros, lo cual no significa en modo alguno que esos edificios funcionaran al modo que funciona la Comedia Francesa o uno de los teatros de Berlin. Quiere decir que el ciudadano Ramos era conocido sólo de las personas de su **entourage**, que estrenaba una pieza cada cuatro o cinco años, que dicha pieza sólo se representaba una noche, con la agravante de que la última obra, fatalmente, seria peor que la anterior dado el enorme lapso transcurrido entre una y otra.

No nos sorprenderá pues encontrarnos con el mismo estado de cosas en la hora presente. Si se me antojara pararme en la taquilla de este mismo teatro, donde actualmente se representa mi pieza "La Boda", y ponerme a preguntar a los espectadores que no son los amigos de siempre, qué saben del autor, llegaría a la conclusión que les resulto absolutamente desconocido. Dichos espectadores acuden a ver "La Boda", no porque yo sea un autor teatral de sobra conocido de ellos, tampoco porque yo cuente en mi haber con ocho o diez estrenos, mucho menos porque mi nombre se baraje en las mesas de los cafés, en las conversaciones telefónicas o a la hora de las comidas... No, por nada de eso. Ellos "caen" a ver "La Boda" porque se les ha dicho, por la radio, por la prensa que Febrero, precisamente febrero, será el mes del teatro cubano, y que en una de esas salas teatrales se pondrá en escena la obra de un cubano. Yo diría que todo esto es pavoroso, perdonen el patetismo del epiteto, pero es el que conviene ante semejante divorcio entre el autor y su público. Pero "pavoroso" sólo expresa la parte dramática del problema. Mi afán de precisiones, exige que yo diga una palabra que ponga las cosas definitivamente en claro. Pues entonces hablaré de ineficacia.

Prosigamos ahondando en este autor, que por el momento se presenta como criatura informe. Nos vamos a encontrar con cosas muy interesantes y reveladoras. Se dice de él: poder de creación muy limitado, cultura libresca, falto de experiencia vital, por último, no sabe expresar las esencias de la cubanidad. La tonteria humana alcanza en ocasiones cumbres insospechadas: si bien es cierto que el autor todavia no nos ha ofrecido su obra definitiva, no alcanzo a ver las razones en que se fundamentan tales asertos. ¿Qué se sabe de su poder creativo? Dejen que se desarrolle plenamente y juzguen después. Repito que si un autor teatral escribe una obra cada diez años le será imposible desarrollar su poder creativo puesto que a dicha obra faltará toda continuidad.

En cuanto a lo de cultura libresca ojalá que el calificativo pudiera aplicarse de modo superlativo al autor teatral cubano. De sobra es sabido que toda cultura libresca es un arma de dos filos, pero si el autor no la posee, o la posee en poca medida ni siquiera tendrá la oportunidad de herirse la yema de los dedos. No conozco a nadie en la historia de la cultura que haya sido inculto; los grandes autores teatrales han sido todos personas supercultas. No creo que vaya muy lejos un comediógrafo lleno de experiencia vital y originalidad, pero casi analfabeto. Contrariamente, si sólo posee cultura libresca y carece de experiencia vital y poder creativo no irá absolutamente a parte alguna. Todo esto, claro, es un asunto de matices, y créanme, tales matices son bien numerosos. Puede darse el caso de un autor, bien intencionado, que influído por las cuatro últimas piezas teatrales se lance impetuosamente a componer un drama; otro puede ser un erudito y como no está dotado para el teatro pondrá en sus obras tediosa erudición; un tercero, que no ha digerido los libros leidos y no ha asimilado las ideas de los grandes autores dramáticos, sembrará las suyas de confusión y gratuidad. Además, esa imputación de cultura libresca no creo que sea muy aplicable al cubano. Nuestro pueblo ha leído poco y ese poco ha sido mal elegido y peor comprendido. Parecería que al mentarse la palabra "libro" se excluyera toda relación con "vida, con vital". Sin embargo, la lectura es una experiencia tan vital como estar enamorado o conseguir la comida para los hijos.

Igual que los alimentos se digieren, el artista debe digeri-

sus lecturas y con el pasar de los años irlas convirtiendo, gracias a su sexto sentido alquímico, en cosa propia. A este respecto me parece muy revelador el caso de Racine al escribir su Fedra. Compárese la escena de la confesión de Fedra a Enona, con la escrita por Eurípides y veremos cómo Racine ha seguido paso a paso al trágico griego. Por ejemplo, Eurípides pone en boca de Fedra esta lamentación: Ah, si pudiera echarme en el fresco césped bajo los álamos... Y Racine: ¡Dioses, si pudiera echarme a la sombra de los árboles... Los ejemplos podrían multiplicarse. Pues bien, contra todo lo que podría creerse, Racine no ha copiado; por el contrario ha recreado el texto griego. Y la recreación no está precisamente en haber situado su tragedia en la Francia de Luis XIV, no está en el empleo del alejandrino, no en el lenguaje cortesano reflejado en su obra. No, todo esto con ser de suma importancia no constituye el verdadero hallazgo de Racine. Su hallazgo artístico de gran dramaturgo consiste en haber dotado de nueva vida a una lectura que entró por sus ojos bajo la forma de una arqueología. Y he ahí la cuestión: que el escritor no se quede en lo meramente arqueológico.

Y llegamos ahora al punto candente: ¿Qué es lo cubano?, ¿qué se entiende por cubano, y cubano trascendido a categoría de arte? ¿Cómo traducir en acto creador lo cubano?

El tema, que parece a simple vista muy categórico resulta a la postre bien evanescente. Es decir, es un tema conjetural. Aunque no rehuyo la discusión, creo que la última palabra será dicha en el momento que lo cubano haya sido obtenido en la retorta artística. Pues hoy unos sostienen que cubano es la palma, el bohío, el lenguaje campesino y etc. Otros afirman que por cubano debe entenderse todo cuanto tiene ocurrencia en nuestro suelo. Esto se parece mucho a la pregunta: ¿De qué color era el caballo blanco de Napoleón? Un grupo de estudiosos de nuestro local niega toda cubanidad a las obras así dichas intelectuales y situadas en una geografía indeterminada. Finalmente, hay los partidarios del **realismo**, es decir, una pieza de teatro basada en un hecho de la vida real y registrado fotográficamente, tendrá que ser por fuerza mayor cubana.

¿Cómo asociar opiniones tan disímiles y todas las cuales tienen un fondo de verdad? Podría escribirse una biblioteca especulativa y seguiríamos en las mismas. Por eso decía que el asunto se resolverá por sí mismo cuando, con el correr del tiem-



Julio Matas



Miriam Acevedo



Roberto Blanco

Adela Escartín





Ofelia González



Vicente Revuelta



Virgilio Piñera

po, los diversos estilos, las distintas soluciones aportadas digan por si solas que tenemos un teatro, y esto claro está, porque ya hemos madurado como nación.

Mañana mismo puede surgir un dramaturgo con una estructura dramática, con un modo de enfocar la realidad cubana sin detenerse en lo anecdótico de esa vida, y ser acusado de intelectualista, extranjerizante, anticubano. Si cubano es lo de bulto, esa realidad inmediata que nos golpea, es decir, el solar, el guajiro, el chuchero, el manisero, no menos cubano es nuestra informidad de carácter, nuestra apatia, indolencia y tristeza; un observador agudo de nuestro medio, en una palabra, un artista, puede, en una obra aparentemente fantástica, irreal, transuntar la realidad más profunda de nuestra existencia. Si yo, como artista, como cubano formo parte de ese drama que todos vivimos, necesariamente lo reflejaré en mis obras por medio de la ironia, el sarcasmo, la piedad, el absurdo, lo grotesco, y por esa via yo y mi obra seremos cubanos. Cuando José Antonio Portuondo comentó mis cuentos los encontró cubanos y según él hasta con sentido social, y cuando Sartre los publicó en Los Tiempos Modernos supongo que no lo haria porque eran precisamente cuentos franceses. Advertencia a los que insisten en quedarse en el color local, en lo anecdótico de nuestra vida. Además, escribir teatro, como cualquier otra cosa es el resultado de mil batallas trabadas en la conciencia de cada cual; hasta ahora el autor teatral cubano no sabe bien por qué escribe teatro y ni el público que asiste a sus obras sabe del todo por qué está sentado en una luneta. El dia que resolvamos tales contradicciones tendremos un teatro como cualquier otro pueblo civilizado.

ACTORES. — Y como todo va de la mano en este problema, ocurre que al actor cubano no sabe por qué lo es. O lo sabe a medias. Indudablemente se siente atraido por la escena, intuye que desdoblarse en un personaje resulta apasionante, pero esa última cuestión: ¿por qué soy un actor? no logra tener una respuesta en su conciencia.

Si es cierto que el actor nace y no se hace, no es menos cierto que después de nacido tiene que formarse. Pero en la mayoria de los casos nuestros actores son improvisados. Por azares y circunstancias de nuestra escena (los detallaré a su debido tiempo) un actor que todavía está en pañales puede, digamos, ser elegido para desempeñar el papel de Segismundo o de María Estuardo... La enormidad de este salto lo llena de confusión. Si es un tonto pensará que "ha llegado"; si es medianamente inteligente se sentirá muy molesto, pero como está lanzado, como a pesar de su inteligencia es el director quien elige "y él sabe lo que hace" termina por aceptar el papel. Ahora bien, si la cosa terminara ahi, si después de ese Segismundo o esa Maria Estuardo, las aguas escénicas volvieran a su nivel, y nuestro actor siguiera formándose paso a paso, la conciencia de su oficio, las razones de por qué está parado en un escenario le aparecerian claramente.

Pero es el caso que después de Segismundo o Maria Estuardo pasa incontinenti a Hamlet o Hedda Gabler. Como acabo de decir hace un momento, él no sabía bien al comienzo de su carrera en razón de qué se dedicaba a la actuación teatral; esperaba saberlo, esperaba hacer tangible su vocación, pero he ahí que le caen encima, como pudiera caerle una teja sobre la cabeza, papeles protagónicos. Entonces, en su mente se produce esa inevitable composición de lugar a modo de defensa contra una situación absurda: "Yo pensaba que las cosas serian bien distintas, pero los hechos me dicen que un actor es alguien, que sin formación previa, puede enfrentarse con cualquier papel. Y como en su mano no está cambiar tal estado de cosas, acaba por adaptarse. Si al cabo de dos o tres años la situación es la misma, nuestro actor perderá las esperanzas y mirará y entrará de lleno en la televisión, cosa que no le impedirá en modo alguno hacer, en pocos dias cualquier papel estelar de la escena universal".

Parejamente su cultura, que en los comienzos era precaria, a la vuelta de esos dos o tres años será aún más precaria. Todos esos factores que determinan al actor —lecturas, arte de vestirse, mundanismo, arte de la conversación, cultivo del físico— ¿para qué ejercitarlos? Dirá: Mi posición en la vida es ésta: Entre otras muchas cosas soy de paso, actor. Como el director tal no tiene a quién echarle mano, recurrirá a mi. Claro, yo no sé ni jota del siglo XVII español, ignoro las fuentes de La Vida es Sueño, menos aún sé qué cosa quiere decir la Polonia feudal, y ni siquiera podria decir si cuando Calderón usa "dispertar" por "despertar" es un error de imprenta o un modo de pronunciar ese verbo de uso en su época, pero si el director me confia ese papel será por que en Cuba nada de eso hace falta para pararse en un escenario.

Todo ello es causa que llegado el momento de actuar veamos sobre el escenario a un ser humano que está en las antipodas de su personaje. Indudablemente, tiene condiciones, esto se ve a la legua, pero como falla en las ocho o diez cosas que debe saber todo actor el resultado es, a la postre, desastroso.

He oido decir que cuando el actor cubano Manet ingresó como alumno en la academia dramática de Jean Louis Barrault, este director antes de ponerlo a hacer una escena de una obra de Molière le ordenó asistir durante dos meses a la Biblioteca Nacional de Paris para familiarizarlo con grabados y estampas de las obras de dicho autor. Revelador, ¿verdad?

Salvo excepciones cuando converso con un actor cubano me parece estar practicando el método Ollendorff de idiomas: Pregunta: ¿le gusta el café con leche? Respuesta: Mi tía no tiene zapatos... Como este actor no posee poder de análisis, sus juicios se limitan a interjecciones, afirmaciones o negaciones. Si uno le dice algo que él estima original dirá: ¡Ah, Oh,! o ¡formidable!... Si está de acuerdo o cree estarlo con una de nuestras tesis, como no puede argumentar sobre ella se limita a decir Sí, y si no lo está, lo mismo se limita a decir No. Pero insistimos, y lo forzamos a que explique las razones que lo llevan a negar nuestro punto de vista, echará mano al método Ollendorff. En cierta ocasión me puse a conversar con dos o tres actores sobre Fedra. Hablé de Luis XIV, de Marly, de Mademoiselle Champmeslé, de la cábala armada por la duquesa de Bouillon contra Racine con motivo del estreno de Fedra, de cómo esta duquesa logró poner en escena la pieza de Pradon Fedra e Hipólito dos dias antes de Fedra... Como eran personas inteligentes pero incultas senti que un cataclismo pasaba por sus cabezas. Me hacia el efecto de alguien que se está ahogando y que frente a numerosos cabos que le tienden para salvarse no acierta a coger ninguno. ¿Quién es Pradon,? ¿qué es un poeta cortesano?, ¿qué es una cábala?, ¿y Marly, dónde está? Esa duquesa de Bouillon, nunca hemos oido mentarla... Todo un mundo desconocido se descubria a sus ojos azorados, pero como estaban viciados de origen, como no saber nada del orbe raciniano no les iba a impedir que siguieran parados en un escenario desempeñando roles protagónicos, se puede pensar que al otro dia ni siquiera consultaron el Espasa Calpe para enterarse un poco de todo eso.

¿Cuál es el volumen de lecturas de este actor? Si descontamos los cuatro o cinco actores que conocen bien sus textos, el resto padece de una incurable bibliofobia. Tengo en cuenta que en Cuba el libro resulta un articulo de lujo, que no hay buenas bibliotecas, etc. pero si vamos a ser honestos y decir las cosas tal cual, no son esos los motivos por los cuales nuestro actor no lee. Es que un pais donde nadie lee el actor no puede escapar a esta ley. Como todo es improvisación, como no se trata de profundizar sino de poner una obra a la diabla y hacerla a la diabla, el actor no se ve forzado a practicar el arte de la lectura cuatro horas por dia. De ahi que su manera de expresarse sea, hasta en lo puramente semántico y prosódico, un desastre. ¿Y qué decir del vocabulario? Limitadisimo. A la primera palabra, no digo un cultismo, ni siquiera una palabra poco usual, la más viva estupefacción se refleja en sus caras. Y claro, el mecanismo de defensa es el tipico del primitivo: risas, chistecitos, burlitas...

Pero esto no es todo, puesto que estoy dispuesto a decirlo todo. Queda la ñoñeria, sobre todo en el campo femenino. "Yo soy una mujer, una dama y conmigo no se puede ir más allá de ciertos limites. Soy mujer antes que actriz, asi que tráteme como a tal". Como no están de vuelta, hay que cogerlas con pinzas, y ya en escena, como están cogidas con pinzas proyectan un personaje pinzado. Y si por lo menos hubiera afectación de blandura, si la actriz fuera ñoña por pose, esto equivaldria a un papel que se representa, ¡e imaginen qué acierto! Pero no, es lisa y llanamente blandura hogareña, la misma que va a producirse por un piropo callejero o frente a un plato que su mamá insista en que coma. Y hay más todavía: queda la moral, las buenas costumbres, el qué dirán... "Pertenezco a un hogar decente y no cuenten conmigo para ciertas obras". Como todavia no se han desprendido de la crisálida hogareña, tenemos un compuesto de actriz y niña de su casa, cómico a la vez que patético. Una actriz que no trabajará en cierta obra porque en ella se dice cierta palabra que ofende a sus oidos, que ofenderá a sus padres, y finalmente al barrio completo. Olvidan que la profesión de actriz es, como la toma de velo, renuncia. Renuncia en el caso de la monja a las cosas del mundo; renuncia en el caso de la actriz a la ñoñería y gazmoñeria.

Por fortuna empezamos a despertar de este letargo cultural. Si Directores capaces como Morin, Adela Escartín y Adolfo de Luis con su Atelier de actores comienzan a formarlos seriamente. Si el experimento no fracasa, a la vuelta de cuatro o cinco años tendremos actores tan completos como esos formados en la Comedia Nacional Uruguaya o el Teatro Municipal de Santiago de Chile. Potencialmente, un actor cubano es tan dotado como el actor uruguayo o chileno a que aludo, y puede llegar tan lejos como ellos. Si por fin el teatro cubano pasa de accidente a hecho consumado, si estos actores adquieren conciencia de su oficio, cambiará el actual estado de cosas. Pero no olviden este sano consejo: Estudien, estúdiense.

LA ESCENOGRAFIA EN CUBA

RUBEN VIGON

Vigón es no sólo uno de nuestros más capacitados escenógrafos, sino al mismo tiempo un hábil director teatral. Al frente de la Sala "Arlequín", ha inaugurado los Lunes de teatro cubano a fin de dar oportunidad a nuevos autores, una actividad que debia ser seguida por el resto de nuestras Instituciones escénicas. Vigón ha vencido su reticencia a expresarse con palabras en vez de imágenes visuales y nos brinda sus ideas sobre el fundamental tema de la escenografía cubana.

No resulta fácil para un hombre de teatro **—no autor—** componer un articulo con destino a la Prensa. Pero esa experiencia no debe perderla un hombre de teatro. Y héme aqui respondiendo al pedido. **Teatro es obra de conjunto donde ninguna de las partes vale por si sola.** Sin anteponer este concepto no debe nunca hablarse ni escribirse sobre uno de los factores que componen el complejo mecanismo de la producción teatral. La Escenografia es un factor, una de las partes. Un mundo de belleza, insospechable para muchos, se esconde detrás de esa sencilla palabra que aparece en todos los programas de teatro: **Escenografía.** La maravillosa facultad del hombre de crear y recrear mundos conocidos y desconocidos.

Imposible resulta en este corto espacio hacer la Historia de la Escenografia en Cuba. Aun cuando esa historia es realmente breve.

La Era Republicana puede dividirse en tres etapas. Esas tres mismas etapas en que puede dividirse nuestra historia teatral. La primera de 1902 a 1930. De 1934 a 1958 la segunda. Y del ineludible y glorioso dia primero del año 1959 en adelante.

En la primera etapa habia abundancia de escenógrafos. Señal de una abundante producción teatral. Pero el 90 por ciento de los escenógrafos no eran cubanos. Españoles en su mayoria, que hacian temporada en La Habana —entonces centro teatral de importancia— o que se establecian en Cuba con sus propios talleres. De esos talleres surgieron los escenógrafos cubanos. El taller les sirvió de escuela.

Interesante seria para nuestra historia teatral recoger las impresiones de muchos de éstos nuestros primeros escenógrafos. Ahi están **Manolo Roig, Luis Gallardo, Pepe Jaúregui** y otros notables diseñadores teatrales que surgieron de los talleres-escuelas de los maestros españoles **Amalio Fernández** y **José Cañellas.**

La lista de escenógrafos de esta primera etapa republicana es larga. Ahora el espacio no permite toda su extensión. Son obligadas entonces las emisiones.

Pero hay que dar un paso atrás. En este primer periodo existió un notable escenógrafo cubano llamado **Luis Crespo.** Gran artista y bombero voluntario. Y después de este Luis Crespo hubo otro **Luis Crespo.** Se llamaba Luis Márquez Crespo pero queriendo mantener vigente la fama del pariente eliminó el Márquez. Mas no pudo eliminar el hecho de tener un hijo llamado también **Luis** que siguiendo los pasos del famoso tio y del padre se dedicó también a la Escenografia con igual fortuna.

Con este obligado paso atrás hemos dado un salto hacia el presente ya que **Luis Márquez** aparece en la segunda etapa de nuestra historia teatral republicana como uno de sus mejores diseñadores.

Una gran crisis teatral sufrió Cuba —asi como otros peores sufrimientos— unos años antes del final de la Dictadura Machadista. Y unos pocos meses después de la huida del tirano, surge la inquietud teatral y la producción comienza de nuevo. Surgen nuevos nombres en el Teatro.

En esta etapa que corre desde los años 30 hasta el mismo dia último de 1958, los artistas teatrales —autores, directores, actores y diseñadores— intentan salir adelante y fortalecer las raices del raquitico árbol teatral. Y logran muchas cosas. Y muy buenas cosas. Una extensa lista de logros podria escribirse. **LA CUEVA, TEATRO POPULAR, TEATRO UNIVERSITARIO, ADAD** y las **SALAS TEATRALES** por último, son la cuna de la vigorosa ansiedad del joven artista cubano.

Y en esta ardorosa y cercana etapa no aparecen ya los escenógrafos españoles establecidos, quedan sus alumnos cubanos. Y surgen otros. Muy pocos. Porque ya no hay talleres, ni tampoco escuelas. Muchos tuvimos que decidirnos a salir de nuestro suelo para buscar el conocimiento cierto y seguro que exige el complejo factor llamado Escenografía, y volver para enrolarnos en el movimiento.

Muchos pintores y arquitectos hicieron sus "intentonas" como escenógrafos en esta segunda etapa. **Mariano, Portocarrero, Montoulieu, Lilliam Mederos, Del Mármol** y otros, aparecian con frecuencia en los programas de la primera mitad de esta fructifera etapa teatral cubana. Pero sólo unos cuantos, muy pocos, nos dedicamos de lleno al estudio y ejercicio escenográfico. Esos pocos nos convertimos accidentalmente en "monopolistas" de la producción. Los programas abundan con créditos para **Márquez, Andrés, Oscar Hernández, Ma. J. Casanova, Vigón.** Claro que la producción era limitada. Por eso lo de "monopolistas accidentales". Pero habia algo más. El interés hacia todos los factores de la producción no era despertado ni por las pocas escuelas de arte dramático existentes ni por los organismos de cultura oficiales.

Por ese desinterés de los gobernantes nuestros en toda la era republicana anterior ese mismo desinterés por todas las cosas del pueblo que habria y tenia que ser su propia horca, puede decirse que la segunda etapa de nuestra historia teatral **—La etapa de los más bellos esfuerzos de los personales sacrificios—** no fue una etapa popular.

Y no fue una etapa popular por falta de correctas intenciones de los esforzados y de los sacrificados. Sino porque todas esas intenciones se estrellaban contra la muralla levantada por los "eternos dueños del arte y la cultura" que pagaban sus bacanales, juergas y sus asuntos personales con las nóminas de sus Ministerios. Con el dinero del pueblo. Con el dinero que debia ser devuelto a ese pueblo en actos que saciaran su ansiedad cultural y artística.

EL TEATRO surge del pueblo y ha de volver a él para cumplir su función. Para completar el circulo que lo convierte en Arte eterno.

No existe ninguna actividad en nuestra nueva Cuba que no haya recibido el benéfico toque de la Revolución. El TEATRO ha recibido ese toque. La tercera etapa de nuestro teatro republicano comienza en Enero 1ro. de 1959. No habremos de olvidar nuestro pasado porque las experiencias siguen siendo aprovechables. Pero hemos de referirnos —de ahora en lo adelante— a esta fecha como el verdadero y cierto punto de partida del TEATRO CUBANO.

La reseña de esta tercera y ya gloriosa etapa no puede hacerse todavia. En eso estamos. En eso estamos muchos de los que ya estábamos. Y están, y estarán, cientos de jóvenes que surgen —desde Maisi a San Antonio— para asegurar una tradición teatral cubana.

Esta tercera etapa es la etapa definitiva. Ya puede hablarse de TEATRO CUBANO. **Antes, la marcha del Teatro se detenia presentando el eterno problema de ¿qué es primero, el huevo o la gallina?. Se decia que no habia autores porque no habia producción. Y que no habia producción porque no habia autores.**

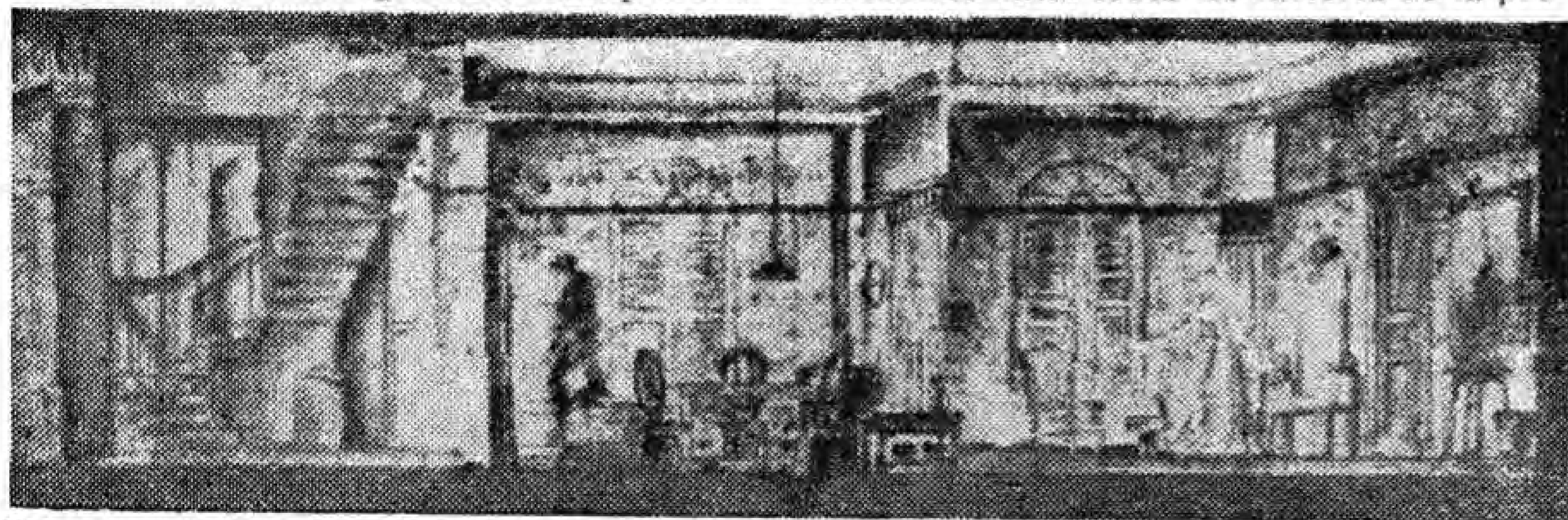
Y he aqui que la muralla problemática que detenia a nuestro teatro ha sido derribada por la Revolución. **El cauce a la solución ha sido encontrado. La Revolución ha puesto a trabajar al huevo y a la gallina. Y estamos en la marcha hacia el encuentro de las grandes y permanentes soluciones.**

El TEATRO no puede mantenerse ajeno al PUEBLO porque del pueblo surge. Esta tercera y actual etapa es la **Etapa del Pueblo.** El circulo que eterniza al Teatro se cumple. La Revolución Cubana logrará que su Teatro sea una gran llamarada que diga al mundo de las inquietudes y de la felicidad de un pueblo que lucha por la paz y por el mejor entendimiento de todos los pueblos.

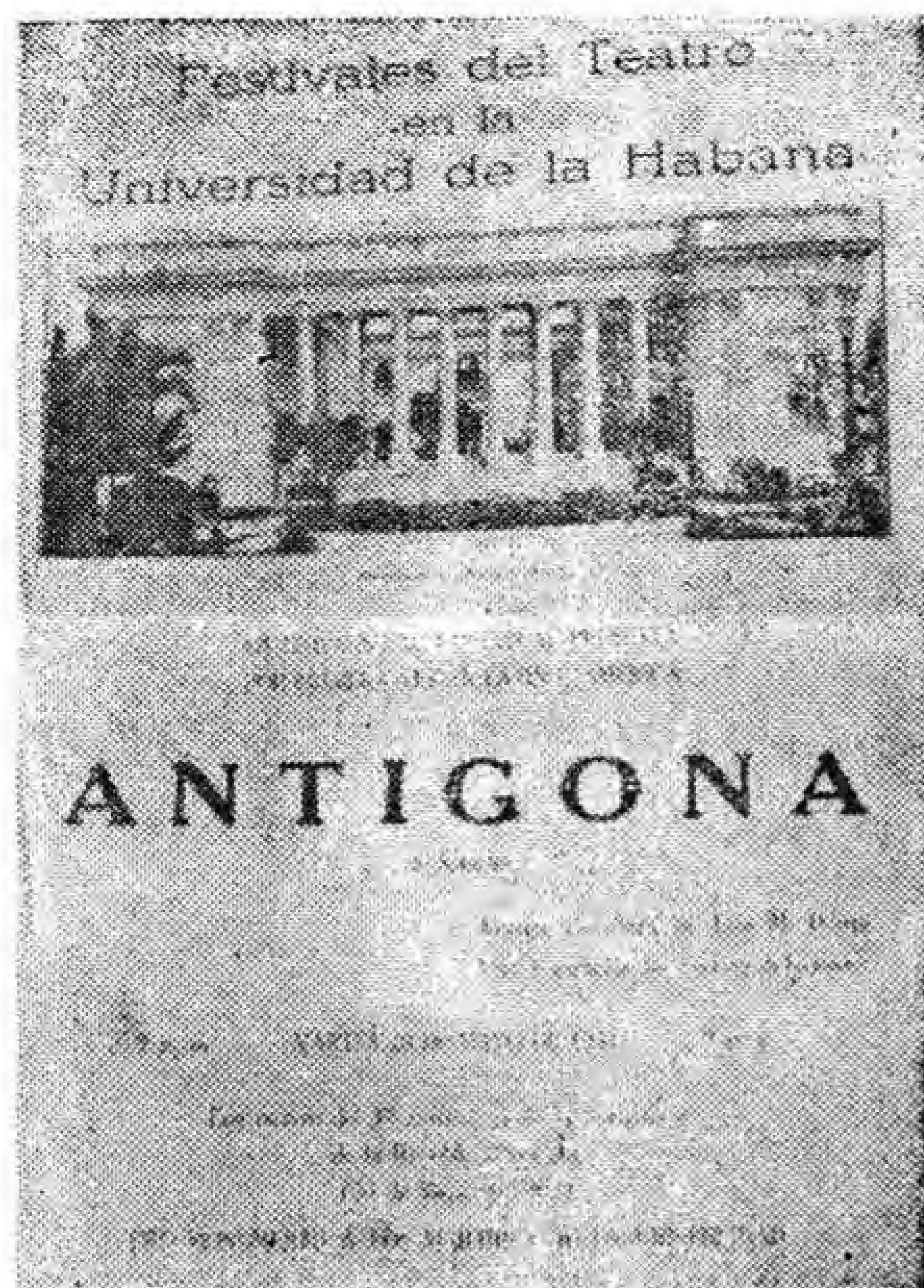
Siendo el escenógrafo, como dijimos al principio, parte y factor de la obra de conjunto, de ese ejemplar y artistico trabajo colectivo que es el TEATRO, habiamos de situar y analizar primero nuestra actual etapa para poder señalar de ese modo al escenógrafo.

Los escenógrafos cubanos, y los que se inician en esta bella actividad, tenemos ante nosotros el más optimista panorama. Dentro de muy pocos meses la producción teatral será avasalladora. Nosotros, como parte integral de esa producción, tendremos mucho trabajo. Más del que fisicamente podremos realizar. Hay que prepararse pronto y debidamente, para corresponder al generoso llamamiento que la Revolución nos hace y lograr al fin poder afirmar, para gloria de esta Revolución, que existe un TEATRO CUBANO.

Un hombre de teatro no debe dejar pasar ninguna experiencia. Hasta ésta de escribir para la Prensa. Cuando una Prensa está abierta a la opinión de un Pueblo, de su Teatro y de una de sus partes, un trabajador del arte: **el escenógrafo.** Gracias.



"Un tranvia llamado deseo": uno de sus más serios intentoscubanos en escenografia



Primera representación del Teatro Universitario en 1941.

TRAGEDIA GRIEGA EN LA UNIVERSIDAD

El principal aporte del Teatro Universitario, es la continuada representación de tragedias griegas que durante más de quince años han subido al improvisado escenario de la Plaza Cadenas. En este breve recuento, "Lunes va al Teatro Cubano" ha querido dejar constancia de todo lo que el Teatro Universitario —por encima de sus fallos y defectos— ha dejado como herencia a nuestros teatristas, y de cómo ha sido esta Institución la única prácticamente, salvo casos muy aislados, en mantener entre nosotros el teatro clásico de todos los tiempos. Una tragedia griega fue y lo es aún, un fenómeno muy desusado para nuestra escena, como lo es Shakespeare, Lope de Vega y otros. Ha sido gracias al Teatro Universitario que hoy podemos mostrar este recuento fotográfico.





"Hécuba" de Eurípides: escena del coro.

"Agamenón" de Esquilo. Diciembre de 1950
"Electra" de Sófocles. Agosto de 1951.



